

**O
TEATRO
NA ESTANTE**
João Roberto Faria



Quem trabalha no ensino sobre teatro brasileiro sabe que entre as dificuldades mais prementes, além da falta de edições convenientes de muitas e muitas peças, conta-se a falta de familiaridade dos estudantes e mesmo de muitos professores com a análise de dramaturgia. É muito comum verem-se estudantes e profissionais bem intencionados lutando por enquadrar as pobres peças em categorias e reflexões que se adequariam muito bem ao romance ou ao conto. Esta já seria uma razão suficiente para acolher bem este *O Teatro na Estante*, de João Roberto Faria. Com a segurança e a pertinência que lhe outorgam as dezenas de anos dedicadas à pesquisa e ao ensino de temas ligados ao teatro, o autor conduz suas análises em total respeito às especificidades de seu objeto, sendo este livro um guia adequado para quem quiser se familiarizar sobre como ler dramaturgia, no sentido profundo da palavra. Sua finalidade didática é, portanto, evidente.

Mas as qualidades deste livro não se detêm apenas aí. Na primeira parte do livro, o autor nos leva por uma autêntica e ilustrativa viagem através da história da dramaturgia brasileira e de suas circunstâncias e vicissitudes. Visto em perspectiva, o campo abordado vai dos começos do século XIX às complicações da recente ditadura. As análises de João Roberto sabem combinar muito bem a visada histórica com a apreciação estética, não reduzindo a leitura dos fenômenos artísticos a seu

espelhamento do contexto mas, ao mesmo tempo, se perdendo de vista a sua inserção nos meandros culturais e sociopolíticos do tempo. Se perder de vista esta inserção é impertinente em relação a todas as artes, mais ainda o é em relação à dramaturgia e ao teatro, sempre tão ligados à paisagem intelectual e emotiva de seu público. Na segunda parte, João Roberto leva o leitor através de uma leitura instigante das obras de diferentes dramaturgos de outros países, importantes todos para a compreensão do universo espiritual de nosso teatro e de seus autores, críticos e freqüentadores.

Não cabe em tão pouco espaço comentar os aspectos críticos que os ensaios levantam. Destacar este ou aquele sem aprofundar as justificativas também pode provocar o empobrecimento da visão de conjunto – e estes ensaios impressionam tanto pela acuidade de cada um como pela consistência do todo. Cabe entretanto destacar que, por exemplo, nos casos de análises das obras de Qorpo-Santo, de Nelson Rodrigues, de José de Alencar, de Jorge Andrade e de Brecht, pelo menos, João Roberto consegue dar contribuições originais e muito significativas, sendo estes autores dos mais freqüentados por estudiosos recentes.

FLÁVIO AGUIAR
Professor de Literatura Brasileira da
Universidade de São Paulo

ISBN 85-85851-65-1



9 788585 851651



O TEATRO NA Estante



JOÃO ROBERTO FARIA

O TEATRO NA Estante

Estudos sobre Dramaturgia Brasileira e Estrangeira

Æ

Ateliê Editorial

Direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610 de 19.02.98.
É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização,
por escrito, da editora.

ISBN – 85-85851-68-6

Editor: Plínio Martins Filho

Direitos reservados a
ATELIÊ EDITORIAL
Rua Manoel Pereira Leite, 15
06700-000 – Cotia – SP – Brasil
Telefax: (011) 7922-9666
1998

SUMÁRIO

Prefácio	9
Parte I. DRAMATURGIA BRASILEIRA	13
1. A Formação do Teatro Brasileiro	15
2. O Teatro Realista na França e no Brasil	33
3. O Nacionalismo no Romance e no Teatro de José de Alencar	47
4. França Júnior e a Comédia de Costumes	55
5. Artur Azevedo e a Revista de Ano	67
6. Qorpo-Santo: As Formas do Cômico	73
7. Sílvio Romero, José Veríssimo e o Teatro Brasileiro ..	95
8. Alvaro Moreyra: Poesia e Teatro no Modernismo ..	107
9. Nelson Rodrigues e a Modernidade de <i>Vestido de Noiva</i>	113

10. A Dramaturgia de Jorge Andrade	143
11. Augusto Boal: <i>O Corsário do Rei</i>	159
12. Teatro e Política no Brasil: Os Anos 70	163
Parte II. DRAMATURGIA ESTRANGEIRA	175
1. O Mundo da Comédia, em Quatro Versões	177
2. Racine, Sedutor	191
3. Místicas e Imperiais Províncias Russas	195
4. Jarry, Apollinaire e o Teatro de Vanguarda	199
5. Pirandello e a Loucura de Henrique IV	207
6. As Primeiras Peças de Brecht	213
Fontes Bibliográficas	225

PREFÁCIO

Sei muito bem que o espaço da realização teatral é o palco, não a estante. No entanto, ainda que o dramaturgo escreva para ser representado e que o teatro seja mais atraente e verdadeiro enquanto espetáculo, nada impede que busquemos o “prazer do texto” – para lembrar a feliz expressão de Roland Barthes – na leitura das peças teatrais ou que as estudemos criticamente. São elas que perpetuam a glória do escritor dramático, abrindo-se a novas interpretações, sejam as de encenadores e artistas, que ganham uma forma concreta sobre o tablado, sejam as de leitores comuns, que se realizam enquanto espetáculos virtuais no espaço da imaginação, sejam as de críticos e historiadores do teatro, expressas em estudos especializados.

O ponto de vista deste livro, já pelo seu título, privilegia a peça teatral em sua forma escrita. Creio que ver o teatro

com olhos modernos não significa, necessariamente, desprezar o texto dramático, ainda que isso tenha acontecido no passado recente e por vezes se repita em algumas experiências cênicas radicais, tanto no Brasil como em outros países. Seguramente, porém, sabemos que o repertório do passado continua a ser encenado, assim como o dramaturgo continua a existir, adaptado – ou não – às novas concepções teatrais.

Isso só pode significar uma coisa: a literatura dramática possui uma vitalidade própria, que no palco pode ser realçada ou não, dependendo da competência do encenador, do cenógrafo, dos artistas etc. Quando uma grande peça teatral resulta num espetáculo medíocre, isso é ruim para todos os envolvidos no trabalho, mas nem sempre para o dramaturgo. Uma montagem infeliz de *Hamlet*, por exemplo, não diminui absolutamente a grandeza de Shakespeare. Quer dizer, se o espetáculo teatral é autônomo em relação à dramaturgia, a recíproca também é verdadeira. Uma peça pode ser lida, apreciada e estudada em sua forma original.

Se escrevo estas linhas a favor do texto teatral, fique claro que não são contra o espetáculo. Quero apenas justificar o teor dos estudos críticos reunidos neste livro. Quase todos são análises e interpretações de uma ou mais peças ou mesmo da obra de um dramaturgo. Na segunda parte, dedicada à dramaturgia estrangeira, o leitor encontrará textos mais curtos, porque originalmente escritos para jornais, sobre peças de grandes dramaturgos como Aristófanes, Gil Vicente, Racine, Alfred Jarry, Pirandello, Brecht, entre outros. Já na primeira parte, dedicada à dramaturgia brasileira, os estudos críticos são em sua maioria mais desenvolvidos, porque foram escritos para serem publicados em obras coletivas e revistas especializadas ou para serem apresentados

em congressos e simpósios. Aqui são estudados autores importantes da nossa dramaturgia, como José de Alencar, França Júnior, Artur Azevedo, Qorpo-Santo, Alvaro Moreyra, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade e Augusto Boal. Completam o volume quatro textos de caráter historiográfico, nos quais são abordados os seguintes assuntos: a formação do teatro brasileiro, no romantismo, por meio do comentário de parte da obra crítica de Décio de Almeida Prado; o realismo teatral e suas relações com o teatro francês; o enfoque dado ao teatro brasileiro nas histórias da literatura de Sílvio Romero e José Veríssimo; e, por fim, a dramaturgia de cunho político no Brasil de 1970 a 1980.

Os doze estudos da primeira parte do livro refletem o tipo de trabalho que tenho desenvolvido nos últimos anos como estudioso do teatro brasileiro e como professor de literatura dramática na FFLCH da Universidade de São Paulo. Por um lado, apontam a paixão maior, que é a pesquisa de caráter historiográfico; por outro, revelam o exercício prazeroso da análise e interpretação, sem o qual não se pode fazer nem crítica nem história do teatro.

Para encerrar esta apresentação, quero registrar meu agradecimento a Décio de Almeida Prado, que leu os textos aqui reunidos e deu-me inúmeras sugestões. Tê-lo como interlocutor é um privilégio e um estímulo constante para continuar a estudar o teatro brasileiro.

J.R.F.

PARTE I

DRAMATURGIA BRASILEIRA

1. A FORMAÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO

Vista em conjunto, a obra de Décio de Almeida Prado abrange praticamente toda a história do teatro brasileiro, desde suas origens mais remotas, com os autos do Padre Anchieta, até as manifestações mais recentes da dramaturgia da década de 70. Como pesquisador e ensaísta, ele dedicou-se com empenho ao estudo de todos os períodos importantes da nossa história literária, mas um deles, o romantismo, seduziu-o mais que os outros, como revela o volume de trabalhos voltados para o assunto ou, mais diretamente, a confissão estampada no prefácio do livro *O Drama Romântico Brasileiro*, publicado pela Editora Perspectiva em 1996: “O teatro do século XIX, por marcar no Brasil o início de um processo, tem sido uma das minhas preocupações constantes”.

Em outras palavras, é no romantismo que o teatro brasileiro se constitui como um “sistema” integrado por auto-

res, atores, obras e público. Desse modo, à semelhança de seus companheiros de geração, Antonio Candido e Paulo Emílio Salles Gomes, que estudaram o processo formativo da literatura e do cinema em nosso país, Décio de Almeida Prado procurou fazer o mesmo com o teatro, investigando o primeiro momento – ou o que Antonio Candido chamaria de “momento decisivo” – em que houve entre nós as condições intelectuais e materiais que puderam proporcionar uma continuidade fecunda do trabalho cênico. É o que se percebe já em sua primeira pesquisa acadêmica de largo fôlego – não vamos comentar aqui a atividade do crítico teatral militante, desenvolvida entre 1946 e 1968 no jornal *O Estado de S. Paulo* –, na qual estudou exaustivamente a vida e a atividade artística de João Caetano, o maior ator brasileiro do século XIX.

O resultado da pesquisa foi um trabalho extraordinário, um livro que é hoje um clássico da nossa historiografia teatral: *João Caetano*, publicado em 1972 pela Editora Perspectiva. Trata-se de um estudo alentado da vida do famoso ator, de sua atuação como empresário teatral e do repertório de tragédias neoclássicas, melodramas e dramas românticos que o projetou no cenário nacional. Mas ao mesmo tempo em que reconstitui a trajetória de João Caetano, desde a possível estréia como amador em 1827, aos dezenove anos, até a morte em 1863, o livro ilumina o palco e os bastidores da formação do teatro brasileiro no romantismo.

Entre tantas informações e reflexões que merecem destaque, quero lembrar inicialmente os comentários sobre a encenação de *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães, em 1838. Como se sabe, o espetáculo é considerado o marco inaugural do teatro romântico

brasileiro, a despeito de ser a peça uma tragédia cujos processos formais estão mais próximos do neoclassicismo. Mas Décio de Almeida Prado percebe no texto uma contradição extraordinária: a uma certa frieza dos diálogos, escritos em decassílabos brancos, se contrapõem rubricas que revelam “a mímica romântica em todo o seu frenesi, desarticulando o verso, reduzindo a palavra ao grito, à onomatopéia”. Sua hipótese, a de que as rubricas foram possivelmente incorporadas à peça depois do espetáculo, não só realça o papel de João Caetano como o ator que introduziu o romantismo no palco antes mesmo que chegasse à nossa dramaturgia, como nos ajuda a compreender melhor a obra de Gonçalves de Magalhães, escritor que jamais perdeu os vínculos com o neoclassicismo que o formou na juventude.

Mais que isso, nos capítulos iniciais de *João Caetano* compreendemos as hesitações dos intelectuais brasileiros no decênio de 1830, diante das novidades românticas que vinham da França. As encenações de peças de Victor Hugo e Alexandre Dumas, a partir de 1836, por João Caetano, desencadearam discussões na imprensa e nem sempre foram alvo de comentários favoráveis, como comprovam os artigos de Justiniano José da Rocha, bastante citados. Mas o público adorou as emoções fortes dos dramas românticos, determinando um caminho para o ator, que era também empresário. Aos dramas seguiram-se melodramas, com mais emoções ainda para os espectadores.

Aos aspectos positivos da carreira de João Caetano, Décio de Almeida Prado não deixa de contrapor os negativos, que dizem respeito principalmente à atuação do empresário, que não estimulou, como poderia – pela posição que ocupava ou pelo prestígio que possuía –, a dramaturgia brasileira.

Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias e José de Alencar foram alguns dos escritores que tiveram peças recusadas por ele, pecado que lhe custou caro, uma vez que o autor de *O Guarani* era deputado e cortou-lhe os subsídios que recebia do governo.

Nenhuma faceta da carreira de João Caetano deixou de ser abordada nesse livro magistral. Décio de Almeida Prado analisou a formação do teatro brasileiro pelo prisma do espetáculo, do que acontecia no palco, demonstrando que todo o teatro do período romântico girou em torno do famoso ator, cuja genialidade artística ninguém jamais pôs em questão, mesmo no final da carreira, quando o seu estilo de interpretação já não agradava aos jovens adeptos do realismo cênico.

Mas o mais João Caetano não estava ainda completamente esgotado com o primeiro livro. O ator havia escrito dois manuais sobre a arte de representar, *Reflexões Dramáticas* (1837) e *Lições Dramáticas* (1862), que mereciam estudo específico. Pois foi sobre esse material que Décio de Almeida Prado debruçou-se em seu segundo livro sobre o grande intérprete: *João Caetano e a Arte do Ator*, publicado em 1984 pela Editora Ática. A originalidade desse trabalho está na descoberta das fontes francesas de João Caetano. Seus dois manuais sempre foram julgados pelos estudiosos do teatro brasileiro como mais uma prova de sua genialidade. Já tinha sido um milagre o aparecimento de um ator de tão alto nível num meio artístico paupérrimo e sem nenhuma tradição teatral. Que esse ator fosse também um excelente teórico da arte de representar era uma verdadeira dádiva dos céus. Neste último caso, porém, os deuses do teatro não foram tão generosos conosco. O rigor e a seriedade das

pesquisas de Décio de Almeida Prado acabaram com um equívoco histórico. João Caetano foi um grande ator, sem dúvida, mas seus manuais têm pouquíssimas idéias próprias e muita cópia de duas obras francesas: *L'Art du Théâtre* (1750), de François Riccoboni, e *Théorie de l'Art du Comédien ou Manuel Théâtral* (1826), de Aristippe. A primeira, em tradução espanhola, serviu de base para as *Reflexões*, e ambas – além de outras apenas circunstanciais – para as *Lições*.

O que Riccoboni e Aristippe têm em comum é a formação clássica. João Caetano aceitou em bloco as idéias teóricas desses autores, traduzindo-as e assumindo a sua paternidade. Nas *Lições*, acrescentou um ou outro pensamento original e lembrou várias passagens da própria carreira, para ilustrar a teoria com a prática. Curiosamente, é nesses momentos que se localiza a contradição básica do ator, apontada com pertinência por Décio de Almeida Prado. O classicismo apregoava uma interpretação equilibrada, natural, vigiada sempre pela razão e inteligência. João Caetano defendia esses princípios, mas recordava sobretudo os momentos em que não conseguira atingir o ideal clássico. Assim, conta que certa vez quase estrangulou a pobre atriz Estela Sezefreda – com quem viria a se casar – numa cena de ciúmes, provocando a interrupção do espetáculo pelo público assustado e pelos companheiros de palco. Em outra ocasião, ficou no camarim entre um ato e outro, afogado em soluços, de tanta emoção que lhe provocou o papel principal da tragédia *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães.

João Caetano lembrava criticamente esses momentos. Mas foi graças a eles, a sua intempestividade no palco, aos rompantes imprevistos e por vezes geniais que atingiu a

glória. Era um ator sensível, emocional, explosivo, mais próximos dos atores românticos do que dos clássicos que tinha por mestres. Ou seja, parecia-se mais com Frédérick Lemaître, especialista em papéis melodramáticos, do que com o grande ator trágico François Joseph Talma, que tanto admirava.

Com *João Caetano e a Arte do Ator*, Décio de Almeida Prado completou, portanto, a tarefa iniciada com o primeiro livro que dedicou ao famoso intérprete. Ambos nos dão uma visão de conjunto dos tempos românticos, revelando-nos não apenas as idiossincrasias de seu ator mais importante mas todo um sistema no qual interagiam os dramaturgos, os tradutores, os artistas, os críticos, o público e o próprio governo em suas relações com o teatro. Das páginas desses livros emerge também uma espécie de sociologia do gosto, marcada pelo repertório particular de João Caetano e pelo seu estilo de interpretação, aplaudidos quase sempre de modo frenético em cerca de três décadas da vida teatral brasileira do século XIX.

Depois de escritos os dois livros sobre João Caetano, Décio de Almeida Prado dedicou-se a uma série de ensaios, deixando por uns tempos adormecido o seu interesse pelo tema da formação do teatro brasileiro. Escreveu então um delicioso livrinho sobre Procópio Ferreira, publicado pela Editora Brasiliense em 1984; organizou o terceiro volume de suas críticas teatrais, publicado pela Perspectiva com o título *Exercício Findo*, em 1987; e redigiu o belo ensaio sobre o teatro brasileiro de 1930 a 1980, publicado originalmente na *História Geral da Civilização Brasileira*, e depois, numa versão ampliada, em forma de livro, pela Perspectiva, em 1988, com o título *O Teatro Brasileiro Moderno*. Tudo isso, evidentemente, sem contar os textos que foram publicados em revistas, jornais e obras coletivas.

Mas o desejo de investigar ainda mais profundamente o período da formação do teatro brasileiro voltaria a se manifestar nos estudos escritos em seguida. Em 1993, Décio de Almeida Prado publica, pela Editora Perspectiva, *Teatro de Anchieta a Alencar*. Trata-se de um livro extraordinário, no qual as pesquisas de cunho histórico fornecem a base sobre a qual se assenta a força do ensaísta, como se percebe no texto sobre o romantismo teatral europeu ou nas análises de peças de Botelho de Oliveira, Gonçalves Dias e José de Alencar. O que pretendo ressaltar, no entanto, é a primeira parte do livro, intitulada “Para uma História do Teatro no Brasil”. Mais uma vez vem à tona a preocupação com o processo formativo do nosso teatro, visto agora por outros ângulos. São dois capítulos dedicados às manifestações teatrais nos primeiros séculos da colonização e três capítulos sobre o início regular das atividades teatrais no Brasil, a partir da chegada de D. João VI, em 1808, compreendendo temas como a presença de companhias dramáticas portuguesas em nossos palcos, os debates por ocasião do advento do romantismo e a obra do nosso primeiro dramaturgo, Gonçalves de Magalhães.

Para o tema aqui abordado, merecem destaque os três últimos ensaios, seja pelo alto nível das análises e interpretações, seja pelos novos dados que Décio de Almeida Prado incorpora à história do teatro brasileiro. Assim, no ensaio “A Herança Teatral Portuguesa”, assistimos ao nascimento da vida teatral no Brasil, proporcionada pela presença de D. João VI e da corte portuguesa no Rio de Janeiro. A construção de um teatro, a existência de público e a vinda de artistas portugueses como Mariana Torres e Victor Porfírio de Borja foram fatores decisivos para impulsionar a atividade

teatral entre nós. Estavam finalmente criadas as primeiras condições materiais e intelectuais para o desenvolvimento do teatro brasileiro, faltando apenas o surgimento de dramaturgos, uma mera questão de tempo. O ensaio “O Advento do Romantismo” dá seqüência ao anterior, historiando a recepção do drama romântico francês pelos brasileiros no decênio de 1830. O autor lança mão de artigos publicados em revistas literárias e jornais para demonstrar o quanto nossos intelectuais foram reticentes em relação às novidades e às ousadias de Alexandre Dumas e Victor Hugo, que João Caetano representou no Rio de Janeiro a partir de 1836. A recusa do drama pelos jovens da *Revista da Sociedade Filomática*, que preferem a tragédia clássica, e as hesitações de um Gonçalves de Magalhães ou de um crítico como Justiniano José da Rocha em relação ao romantismo são minuciosamente estudadas, fornecendo ao leitor uma visão perfeita dos primeiros debates teóricos travados por nossos intelectuais, antes mesmo de possuírmos uma dramaturgia. Pois o terceiro ensaio, sobre Gonçalves de Magalhães, estuda finalmente a primeira obra dramática importante do teatro brasileiro. Vou comentá-lo mais à frente, uma vez que Décio de Almeida Prado incluiu-o também no livro *O Drama Romântico Brasileiro*, publicado em 1996 pela Editora Perspectiva, como já assinalei.

Evidentemente esse livro interessa de perto ao tema aqui abordado. Depois de estudar a formação do teatro brasileiro no palco e depois de investigar o surgimento das condições materiais e intelectuais para a sua existência, era preciso voltar os olhos para a produção dramática do período romântico. Nas próprias palavras do autor, conforme se lê no prefácio, o objetivo agora é examinar “as melhores

peças escritas por brasileiros, representadas ou não, constituindo aquilo que Alencar, em seus artigos polêmicos sobre *O Jesuíta*, denominou teatro de papel”.

A convivência e a familiaridade com o romantismo são perceptíveis nos ensaios que compõem o volume. *O Drama Romântico Brasileiro* beneficia-se claramente do conhecimento acumulado ao longo de muitos anos de pesquisas e reflexões e, embora possa ser lido isoladamente, dialoga não só com os livros dedicados a João Caetano como também com o recente *Teatro de Anchieta a Alencar*, particularmente com os dois ensaios comentados há pouco, “A Herança Teatral Portuguesa” e “O Advento do Romantismo”. Ambos podem ser lidos como uma espécie de prólogo para *O Drama Romântico Brasileiro*, uma vez que trazem os dados essenciais para compreendermos melhor as coordenadas históricas e culturais daqueles tempos marcados, na política, pelos eventos em torno da presença de D. João VI e da Independência, e no teatro pela disputa entre o classicismo e o romantismo.

Quanto ao livro propriamente dito, trata-se de um conjunto de seis ensaios que, articulados entre si, contam a história de um período do nosso teatro, entre 1838 e 1868, focalizado pelo ângulo da literatura dramática, e, particularmente, do gênero teatral criado pelos escritores românticos. Erudição, pesquisa, grande capacidade de análise e interpretação, pleno domínio do assunto e elegância de estilo são qualidades visíveis nesse livro em que são estudadas as produções teatrais de alguns dos nossos escritores mais importantes do século XIX, desde o pioneiro Gonçalves de Magalhães até Castro Alves, passando por Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e José de Alencar, entre outros.

O primeiro escritor estudado em *O Drama Romântico Brasileiro*, como não poderia deixar de ser, é Gonçalves de Magalhães. Poeta, amigo de D. Pedro II, autor dos famosos *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836), que marcaram o início do romantismo entre nós, sua contribuição para o teatro foram as tragédias *Antonio José ou O Poeta e a Inquisição* e *Olgíato*. A primeira, encenada em 1838 por João Caetano, inaugurou o teatro romântico no Brasil, ainda que de maneira um tanto enviesada. Conforme observa o ensaísta, Gonçalves de Magalhães havia vivido na Europa, em países como a França e a Itália, entre 1833 e 1837. Lá, presenciara os últimos e decisivos combates entre o velho e esgotado classicismo e o vibrante romantismo de Alexandre Dumas e Victor Hugo. Mas ao invés de perfilar-se com os jovens e escrever dramas, o novo gênero teatral que viera fundir a tragédia e a comédia num único organismo, o nosso escritor preferiu uma espécie de meio-termo, buscando conciliar as lições das duas estéticas antagônicas. A análise e os comentários em torno dessa questão são primorosos. Décio de Almeida Prado vai às fontes francesas de Gonçalves de Magalhães, tanto as literárias quanto as filosóficas, e localiza, seja nas peças de Casimir Delavigne, seja no pensamento de Victor Cousin, os fundamentos do ecletismo que está na base das tragédias do escritor brasileiro. Mais que isso, valendo-se de uma perspectiva comparatista, o ensaísta alcança o nascimento do romantismo teatral em Portugal e Espanha, onde Almeida Garrett e Martinez de la Rosa, também com os olhos voltados para a França, e à semelhança de Gonçalves de Magalhães, deixaram-se influenciar pela idéia do *juste milieu*, isto é, pela equidistância em relação aos extremos do classicismo e do romantismo na composi-

ção das peças que inauguraram o novo movimento teatral em seus países. Os três escritores, explica o autor, “beberam o romantismo na fonte, em passagens mais ou menos demoradas pela França. Mas só o fizeram depois de impregnados da cultura clássica, com carreira literária em andamento e livro publicado”.

Ao estudo das tragédias *Antonio José ou O Poeta e a Inquisição* e *Olgiate*, em que são evidenciados os seus aspectos clássicos e românticos, tanto no plano da forma quanto no do conteúdo, bem como os seus defeitos de construção – não estamos aqui falando de obras-primas –, segue-se o ensaio que trata do gênero teatral de maior prestígio popular nos tempos do romantismo: o melodrama. João Caetano já havia posto em cena esse tipo de peça sentimental, maniqueísta, repleta de surpresas, coincidências extraordinárias, revelações inesperadas e reviravoltas no enredo, que nos chegava da França ou de Portugal, no mesmo pacote em que vinham os dramas românticos. Não devia ser fácil para os espectadores brasileiros fazer as distinções entre os dois gêneros, que se deixavam contaminar entre si. Daí o título do ensaio – “Entre drama e melodrama” – a sugerir a melhor abordagem para as peças de dois autores contemporâneos de Gonçalves de Magalhães: Martins Pena e Luís Antonio Burgain. O primeiro, que se consagrou como o criador da comédia nacional, escreveu cinco dramas que praticamente ninguém viu nem leu. Apenas um foi representado, em 1841, sem qualquer repercussão, e todos permaneceram inéditos até 1956. Décio de Almeida Prado analisa todos eles, com extrema paciência, demonstrando o quanto são frágeis e dependentes dos recursos tipicamente melodramáticos. No mais ambicioso deles, *Vitiza ou O Nero*

de Espanha, para dar um exemplo, não faltam “portas falsas, falsas identidades, fantasmas, ressurreição de mortos, apelos ao demônio, três crimes cometidos num só dia. E, sobrepondo-se a tudo, invisível e vigilante, a justiça divina”.

Quanto a Burgain, francês de nascimento e brasileiro pela própria escolha, vale lembrar que foi um autor de grande prestígio no romantismo. Seus dramas foram sempre representados e publicados, com boa acolhida por parte dos críticos e do público. Se hoje permanecem esquecidos, a razão não é outra senão o fato de que não possuíam um grande valor artístico. Mas, sem dúvida, estavam sintonizados com o gosto da época, com enredos buscados preferencialmente no passado histórico de países europeus e construídos com todos os recursos do melodrama disponíveis na praça.

Em linguagem depreciativa, as peças de Martins Pena e Burgain são o que chamamos “dramalhões”. Como era disso que o público do romantismo gostava, os palcos brasileiros daqueles tempos não se cansaram de recorrer a esse gênero teatral que proporcionava espetáculos vibrantes, mas que do ponto de vista literário era muitas vezes “cosido a facadas”, para usar a saborosa expressão empregada certa vez por Machado de Assis.

O salto de qualidade na dramaturgia romântica brasileira acontece com Gonçalves Dias. Décio de Almeida Prado já havia escrito um longo e belíssimo ensaio sobre o drama *Leonor de Mendonça*, que o leitor encontrará no volume *Teatro de Anchieta a Alencar*. Agora, ele nos apresenta uma visão de conjunto dos quatro dramas deixados pelo grande poeta romântico, todos escritos na fase inicial da sua carreira literária, entre 1843 e 1850. As diferenças em relação à

produção dramatúrgica anterior são enormes, salienta o ensaísta. Gonçalves Dias não só conhecia Shakespeare como também as peças românticas francesas e o pensamento teatral de Victor Hugo. Seus dramas destacam-se pela qualidade da linguagem, sempre próxima da poesia, e pelo fato de substituírem a “preocupação com o enredo bem urdido, característico do melodrama” pela “compreensão moral e psicológica das personagens, concebidas como homens e mulheres, ainda que altamente idealizados, não como joguetes postos a serviço do enredo”. A análise de *Patkull*, *Beatriz Cenci*, *Boadbil* e da obra-prima *Leonor de Mendonça* não deixa de apontar algumas deficiências nas três primeiras peças, mas, por outro lado, põe em relevo as características do drama romântico que em todas as quatro se encontram e estabelece uma série de riquíssimas relações intertextuais, a partir do estudo das fontes históricas e literárias aproveitadas pelo poeta.

Gonçalves Dias tinha um talento dramático inquestionável. Mas infelizmente suas peças não foram encenadas quando escritas. *Beatriz Cenci* não conseguiu a aprovação do Conservatório Dramático, que a considerou imoral, por colocar em cena o tema do incesto, e *Leonor de Mendonça* foi recusada por João Caetano. Decepcionado, o poeta abandonou o gênero teatral, deixando involuntariamente de contribuir para a afirmação do romantismo nos palcos brasileiros.

Por volta de 1850, foi a vez de Álvares de Azevedo interessar-se pelo teatro. Morto antes mesmo de completar 21 anos, em 1852, não teve tempo suficiente para desenvolver o gênio poético. Mesmo assim, entre os seus escritos destaca-se a peça teatral *Macário*, que Décio de Almeida

Prado considera “a mais puramente romântica entre todas do teatro brasileiro”. O ensaísta elogia o primeiro ato, destacando a qualidade dos diálogos, o interesse despertado pela ação dramática, que resvala pelo fantástico, e o ritmo teatral propriamente dito. Já o segundo ato, do ponto de vista dramático, é falho, pois se perde em longas discussões literárias e filosóficas que estariam melhor num ensaio. A análise leva em conta também as idéias teatrais de Álvares de Azevedo, expostas numa “Carta sobre a Atualidade do Teatro entre Nós” e no prólogo de *Macário*. Impressiona o conhecimento que o jovem poeta tinha da grande literatura universal. Nomes como os de Shakespeare, Goethe, Racine, Byron, Musset, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Molière, Beaumarchais, entre muitos outros, aparecem nesses dois textos em que podemos perceber o entusiasmo juvenil com a arte e a ambição imodesta de grandes realizações literárias a partir da combinação de lições colhidas nas obras daqueles escritores seminais. Assim, o drama sonhado por Álvares de Azevedo devia ser, nas suas próprias palavras, “alguma coisa entre o teatro inglês, o teatro espanhol e o teatro grego: a força das paixões ardentes de Shakespeare, Marlowe e Otway; a imaginação de Calderón de la Barca e Lope de Vega; e a simplicidade de Ésquilo e Eurípedes”. Para Décio de Almeida Prado, ao excluir de seus modelos os franceses Alexandre Dumas e Victor Hugo, nosso poeta estaria descartando certas semelhanças que havia entre os dramas românticos dos dois autores e os melodramas populares que eram representados nos palcos brasileiros. Seu ideal, enfim, conciliava o fervor romântico e o senso de medida clássico.

Sabe-se que à tendência universalizante de Álvares de Azevedo contrapõe-se, em nosso romantismo, um forte sen-

timento nacionalista, que se fez presente inicialmente na poesia. No teatro, tal sentimento, apenas esboçado nos primeiros tempos românticos, inclusive com tentativas malsucedidas de realização de dramas indianistas, concretiza-se mais tardiamente, com dramas históricos baseados em nosso passado. Segundo Décio de Almeida Prado, merecem destaque quatro peças escritas entre 1856 e 1868: *Calabar*, de Agrário de Menezes; *O Jesuíta*, de José de Alencar; *Sangue Limpo*, de Paulo Eiró; e *Gonzaga ou A Revolução de Minas*, de Castro Alves. Há um traço comum que as aproxima entre si: “buscam dizer alguma coisa sobre o Brasil, enquanto nação ou enquanto nacionalidade nascente, tendo como pano de fundo, distante ou próximo, o fato da Independência”. A análise dos quatro dramas é de primeira linha. O ensaísta investiga os processos de construção formal de cada um; salienta os aspectos que são propriamente românticos, como a “cor local” e o enredo amoroso projetado contra o pano de fundo histórico; esclarece as circunstâncias em que foram escritos e encenados; estabelece as possíveis relações intertextuais com o drama histórico francês; e discute os propósitos de cada escritor a partir de prefácios, cartas e documentos que nos legaram.

No último ensaio do livro, o autor faz uma síntese analítica e interpretativa, na qual reagrupa todas as peças estudadas. O confronto entre elas permite perceber melhor certas afinidades, diferenças, individualidades, bem como a filiação estética de cada uma e o lugar que ocupam no interior da evolução da nossa dramaturgia romântica. Nas considerações finais, evidencia-se, porém, um grande paradoxo. O teatro foi um dos gêneros prediletos do romantismo brasileiro e seduziu os nossos principais escritores. Mas no

palco, infelizmente, suas realizações importantes foram poucas, por força de uma série de circunstâncias, entre elas a preferência dos empresários pelas traduções de peças francesas e originais portugueses. Não é à toa que a epígrafe escolhida por Décio de Almeida Prado para o último capítulo seja o grito de protesto de José de Alencar contra essa situação: “Se algum dia o historiador da nossa ainda nascente literatura, assinalando a decadência do teatro brasileiro, lembrar-se de atribuí-la aos autores dramáticos, este livro [*O Jesuíta*] protestará contra a acusação”.

O Drama Romântico Brasileiro responde às inquietações de Alencar, que tinham o seu fundamento. Já no final do século XIX, o teatro das décadas anteriores era tão pouco estudado e tão mal conhecido no Brasil que Sílvio Romero, na sua *História da Literatura Brasileira*, esbravejou contra a má vontade que se tinha contra esse gênero. Dizia, então: “A história da nossa dramaturgia é que não tem sido feita com o cuidado, o desvelo, o amor que fora para desejar”.

Pois à semelhança de Alencar, Romero pode descansar em paz. Se há um homem no Brasil que tem dedicado a sua vida ao estudo do teatro brasileiro, nos termos acima colocados, esse homem atende pelo nome de Décio de Almeida Prado.

Para concluir, resta apenas reiterar o ponto de vista que dirigiu meu pensamento até este ponto, fazendo a seguinte observação: os dois livros sobre João Caetano, os ensaios “A Herança Teatral Portuguesa” e “O Advento do Romantismo” e *O Drama Romântico Brasileiro* formam um conjunto no interior da obra crítica de Décio de Almeida Prado. São trabalhos que nasceram de seu interesse pela pesquisa e de seu desejo de estudar o nosso passado teatral, para estabe-

lecer as suas origens e desenvolvimento, tanto no palco quanto no terreno da dramaturgia. Lidos na ordem em que foram aqui comentados, fornecem uma visão completa do romantismo teatral no Brasil. Além disso, apresentam qualidades formais que são raras em trabalhos de natureza universitária. Décio de Almeida Prado trouxe da prática jornalística a preocupação de escrever com clareza, de modo que suas reflexões são vazadas em estilo agradável e fluente. A erudição aparece com naturalidade, incorporada ao assunto em pauta, e jamais é motivo para exercícios de contorcionismo no plano da expressão. Essas qualidades, aliadas à pertinência do pensamento crítico, tornam a leitura de seus livros uma atividade prazerosa e um exercício intelectual verdadeiramente enriquecedor.

qual espero, na medida do possível, caracterizar tanto o teatro realista francês e a sua difusão no Brasil quanto o pensamento teatral e a produção dramática dos escritores brasileiros. Se esta amostra despertar no leitor o interesse pelo assunto, a finalidade com que foi escrita terá sido plenamente atingida.

II

A encenação de *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, em fevereiro de 1852, marca o início do realismo teatral na França. A despeito do par romântico formado por Marguerite Gautier e Armand Duval e do próprio enredo centrado na idéia da regeneração da cortesã por amor, um outro aspecto da peça também chamou a atenção dos espectadores: o pano de fundo da ação central. De fato, é admirável a naturalidade da movimentação das personagens no primeiro e quarto atos, nos quais o mundo da prostituição elegante é evocado com bastante realismo descritivo. A vida da cortesã sempre preocupada com o dinheiro que sustenta o seu luxo, não importa de onde ele venha; o relacionamento entre as cortesãs e seus amantes, em que não há lugar para o amor, mas para o interesse; a frivolidade do dia-a-dia... Tudo isso aparece na peça como resultado da observação de aspectos da realidade que Dumas Filho conhecia de perto. Assim, se a imaginação foi privilegiada na construção das personagens centrais, o mesmo não ocorreu com a caracterização do universo em que aparecem inseridos. Aqui predominou a observação, a preocupação de retratar vivamente um dado concreto. Ou seja: é no

interior de um painel realista que a figura poetizada de Marguerite vive a sua história de amor.

Em relação à dramaturgia anterior – a romântica, a da *École du Bon Sens* ou mesmo a comédia “bem-feita” de Scribe –, a novidade introduzida por Dumas Filho foi, sem dúvida, uma certa naturalidade no “jogo de cena”. Não há em sua peça nenhuma concessão ao melodrama, ao exagero, ao artifício, ao ornamento. É possível encená-la com base num estilo de interpretação mais natural, desmelodramatizado, adequado à expressão de uma realidade próxima do cotidiano.

Tudo indica que a montagem de 1852 pôs em evidência os aspectos realistas de *A Dama das Camélias*. Um dos estudiosos de Dumas Filho, Jules Marsan, afirmou que o espetáculo parecia mesmo um quadro verdadeiro, uma reprodução fotográfica da vida e do universo da cortesã¹. Théophile Gautier, espectador experimentado, observou em sua crítica que a peça trazia um espírito novo e fresco ao teatro. E que era preciso muita habilidade “para pôr no teatro as cenas da vida moderna como elas se passam na realidade, sem atenuá-las por meio de qualquer subterfúgio”².

O sucesso de *A Dama das Camélias* – mais de um ano em cartaz – foi extraordinário. A peça suscitou discussões de toda ordem no meio teatral e provocou o aparecimento de outras peças preocupadas com a observação do real e com a pintura dos costumes da sociedade francesa do Se-

1. Jules Marsan, *Théâtre d'Hier et d'Aujourd'hui*, Paris, Éditions des Cahiers Libres, 1926, pp. 12-17.

2. Théophile Gautier, *Histoire de l'Art Dramatique en France depuis Vingt-cinq Ans*. Paris, Hetzel, 1859, vol.6, pp. 307-308.

gundo Império. Autores como Théodore Barrière, Émile Augier, Octave Feuillet, entre outros, retomaram e seguiram a proposta de Dumas Filho – que também continuou a sua carreira –, contribuindo para o aprimoramento de um tipo de peça teatral que dominou os palcos franceses por cerca de trinta anos, a partir de 1852: a comédia realista, espécie de “alta comédia” que não tinha como objetivo primeiro provocar o riso, mas descrever costumes e discutir questões de interesse social da burguesia.

Com o realismo teatral, a cena francesa assistiu ao abandono progressivo do argumento histórico e ao uso cada vez mais raro dos versos, aspectos que cederam lugar ao pitoresco do mundo contemporâneo e à prosa do cotidiano. De um modo geral, a comédia realista evitou as situações violentas, as tensões agudas, o sentimentalismo e o colorido forte que se encontram no drama, substituindo os excessos da imaginação romântica pela objetividade descritiva. “Eu escrevo a peça como se as personagens fossem seres vivos e lhes empresto a linguagem da vida em família”, escreveu Dumas Filho³. Para ele, a naturalidade da ação dramática – ao invés da vibrante e tensa harmonia dos contrários preconizada por Victor Hugo – era o único meio de reproduzir no palco, com riqueza de detalhes, a vida social de seu tempo.

A segunda característica básica da comédia realista é o seu utilitarismo. Contrários à “arte pela arte”, os dramaturgos franceses já mencionados fizeram-se porta-vozes da burguesia e transformaram o teatro numa espécie de tribu-

3. A. Dumas fils, *Théâtre Complet avec Préfaces Inédites*. Paris, Calmann-Lévy, s.d., vol. 3, p. 18.

na destinada ao debate de questões sociais. O objetivo desse debate: regenerar, moralizar a sociedade, tendo por base os valores éticos da burguesia, tais como o trabalho, a honestidade, a honra, a família, o casamento, a castidade, a sinceridade, a nobreza dos sentimentos, a inteligência etc. Isso significa, em outras palavras, uma dramaturgia de críticas moralizadoras a certos vícios sociais, como o casamento por dinheiro ou conveniência, a usura, a agiotagem, a prostituição, o adultério, o jogo, o ócio e vários outros.

O realismo teatral francês apresenta, pois, a singularidade de combinar *descrição* com *prescrição*. Assim, em *Les Filles de Marbre* (1853), por exemplo, Barrière e Thiboust não se contentam em descrever o universo da prostituição ou os males que uma prostituta pode causar a um jovem inexperiente. Eles introduzem um *raisonneur* – personagem típico da comédia realista – que didaticamente expõe o pensamento dos autores em relação a esse problema social. Variações sobre o mesmo tema, mas abordado de modo semelhante, encontram-se em *Le Mariage d'Olympe* (1855), de Augier; *Le Demi-monde* (1855), de Dumas Filho; e *Dalila* (1857), de Feuillet. Discussões a respeito do dinheiro, que deve ser ganho sempre honestamente, pelo trabalho, e nunca ilicitamente, ou pelo casamento, estão presentes em peças como *La Question d'Argent* (1857), de Dumas Filho; *Le Gendre de M. Poirier* (1854) e *La Ceinture Dorée* (1855), de Augier; *Les Faux Bonshommes* (1856) e *L'Heritage de M. Plumet* (1858), de Théodore Barrière e Ernest Capendu.

Em todas essas peças e em algumas outras da então chamada escola realista, o que se percebe é o esforço para a defesa da maior das virtudes burguesas, a família, contra todos os seus inimigos. Como os enredos são geralmente

estruturados em torno de uma disputa entre bons e maus burgueses, com a vitória dos primeiros, o resultado é sempre um retrato moralizado e civilizado da vida social. Ou seja: à realidade dos vícios da burguesia, ou mesmo da aristocracia decadente, os dramaturgos realistas contrapunham o ideal das virtudes burguesas, acreditando contribuir para o aprimoramento da vida em família e em sociedade.

III

As peças do repertório realista francês começaram a ser traduzidas e encenadas no Rio de Janeiro – cidade em que esteve centralizada a vida teatral brasileira no século XIX – a partir de 1855. Até então, os espectadores fluminenses tiveram como opções a ópera italiana, pequenas farsas e *vaudevilles* ou o repertório particular do grande ator romântico João Caetano, formado por tragédias neoclássicas, dramas românticos e melodramas.

Em março de 1855, o empresário Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos criou o Teatro Ginásio Dramático, inspirado certamente no Théâtre Gymnase Dramatique, reduto parisiense do realismo teatral. Nos primeiros seis meses, porém, a pequena empresa só representou comédias ligeiras, principalmente de Scribe. Foi o caminho encontrado para concorrer com o Teatro S. Pedro de Alcântara, onde João Caetano era a grande atração. Com o apoio da imprensa e da jovem intelectualidade já cansada do romantismo teatral, o Ginásio criou coragem para pôr em cena as comédias realistas francesas, mais difíceis de serem montadas. A 26 de outubro de 1855, a representação de *As Mulheres de Mármore*, de Théodore

Barrière e Lambert Thiboust, inaugurou um período de vida teatral intensa no Rio de Janeiro, marcado pelo prestígio do novo repertório francês, que entre 1855 e 1862 teve encenadas as seguintes peças: *Os Parisienses*, de Barrière e Thiboust; *Os Hipócritas* e *A Herança do Sr. Plumet*, de Barrière e Ernest Capendu; *A Dama das Camélias* e *O Mundo Equívoco*, de Dumas Filho; *O Genro do Sr. Pereira*, *Os Descarados* e *As Leões Pobres*, de Augier; *A Crise*, *Dalila*, *O Romance de um Moço Pobre* e *A Redenção*, de Feuillet.

Outras peças desse mesmo repertório, como *La Question d'Argent*, *Un Père Prodigue* e *Le Fils Naturel*, de Dumas Filho, circularam por aqui em forma impressa. A primeira inclusive foi traduzida por Justiniano José da Rocha e publicada em 1858. Há informações também de que *Le Mariage d'Olympe*, de Augier, foi proibida de ser representada pelo Conservatório Dramático, que a julgou imoral. Machado de Assis, aliás, comenta-a na última crônica que escreveu para *O Espelho*, em janeiro de 1860.

O que importa assinalar é que a encenação das peças francesas provocou amplas discussões na imprensa. Os jovens intelectuais posicionaram-se a favor da nova estética teatral e em seus folhetins defenderam a criação de um repertório nacional com base nos modelos oferecidos pelos dramaturgos franceses. O resultado dessas discussões pode ser avaliado em dois níveis: o teórico e o prático. Assim, é possível apreender uma série de conceitos realistas nos textos jornalísticos de escritores como Quintino Bocaiúva, José de Alencar, Machado de Assis e de outros companheiros de geração. Da mesma forma, entre esses intelectuais surgiram dramaturgos que escreveram muitas peças, dando origem a um repertório que marcou a época, como veremos mais à

frente. Por fim, vale registrar a contribuição de artistas como Furtado Coelho, Joaquim Augusto, Gabriela da Cunha e Adelaide Amaral – os principais do Ginásio – para a instauração do realismo no palco. As peças francesas exigiam um estilo de interpretação sem exageros, baseado no princípio da naturalidade em cena. E os artistas mencionados acima, segundo depoimentos estampados na imprensa da época, souberam dar vida às personagens que interpretaram, conquistando a admiração do público.

IV

Não foram poucos os intelectuais que exerceram a crítica teatral ou que expuseram o seu pensamento dramático em artigos esparsos, nos anos que se seguiram à inauguração do Ginásio. Os jornais e revistas do período estão repletos de textos que permitem, confrontados entre si, delinear a evolução do teatro brasileiro no terreno das idéias e da reflexão estética. Sem contar os colaboradores anônimos, destacaram-se, entre outros, Quintino Bocaiúva, José de Alencar, Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo, Sousa Ferreira, Francisco Otaviano, Henrique César Muzzio, Leonel de Alencar, Paula Brito, Moreira de Azevedo e Augusto de Castro. Todos eles, sem exceção, apoiaram a renovação feita pelo Ginásio e, apesar de pequenas diferenças no julgamento de algumas peças ou no grau de adesão ao realismo teatral, contribuíram com suas formulações críticas para o surgimento de um verdadeiro ideário estético no cenário cultural brasileiro. Os três primeiros escreveram os textos mais representativos e merecem maior atenção.

Quintino Bocaiúva exerceu a crítica teatral no *Diário do Rio de Janeiro*, no segundo semestre de 1856, e em 1858 publicou um pequeno livro intitulado *Estudos Críticos e Literários; Lance d'Olhos sobre a Comédia e sua Crítica*. Para ele, o teatro era “um fiel espelho” da sociedade:

[...] é na sociedade que o teatro vai buscar seus tipos e é no teatro que a sociedade vai ver a reprodução de uma parte de seu todo, considerá-lo, compará-lo, aproveitá-lo em seu desenvolvimento e perfeição⁴.

Mas a seu ver, como sugerem as palavras transcritas, a imagem refletida no palco não podia ser apenas uma reprodução mecânica e neutra do real. A naturalidade em cena, instrumento do ensaiador e dos intérpretes para a construção do efeito realista, modernizava o espetáculo mas não era tudo. Havia um segundo princípio básico do realismo teatral francês que não se podia jamais perder de vista: a moralidade. Acompanhando o pensamento da maioria dos jovens escritores e intelectuais da época, Quintino Bocaiúva acreditava que o teatro devia contribuir para o aprimoramento da vida em família e em sociedade, através da crítica moralizadora dos costumes:

Hoje o povo e os literatos hão compreendido simultaneamente que o teatro não é só uma casa de espetáculos, mas uma escola de ensino; que seu fim não é só divertir e amenizar o espírito, mas, pelo exemplo de suas lições, educar e moralizar a alma do público⁵.

Encarar o teatro como uma arte regeneradora da sociedade tornou-se uma atitude comum a toda a geração dos

4. Quintino Bocaiúva, *Estudos Críticos e Literários; Lance d'Olhos sobre a Comédia e sua Crítica*. Rio de Janeiro, Tip. Nacional, 1858, p. 17.

5. *Idem*, pp. 14-15.

jovens intelectuais que se agruparam em torno do Ginásio para apoiar a reforma realista. Alencar, no artigo “A Comédia Brasileira”, escrito em fins de 1857, deixa claro que o seu modelo de dramaturgo é Dumas Filho, a quem elogia por ter “aperfeiçoado” Molière, juntando moralidade e naturalidade em suas peças. Para o escritor brasileiro, a comédia realista devia reproduzir a vida da família e da sociedade como se fosse uma espécie de “daguerreótipo moral”. Ou seja: fotografar a realidade não é tudo. É preciso corrigi-la também, com base em preceitos morais burgueses. Entre várias outras considerações, Alencar elege *La Question d'Argent* como o tipo mais perfeito de comédia realista e discorre sobre o “jogo de cena” de Dumas Filho e o conceito de naturalidade, aplicado tanto ao espetáculo quanto ao texto dramático. Em sua opinião, os desafios da nova estética teatral não se dirigiam exclusivamente aos ensaiadores e artistas. A construção da naturalidade dependia também do dramaturgo, do modo como propunha a ação dramática nos diálogos e armação das cenas. Afinal, dizia:

É fácil escrever belas palavras de imaginação, mas é difícil fazer que oito ou dez personagens criados pelo nosso pensamento vivam no teatro como se fossem criaturas reais, habitando uma das casas do Rio de Janeiro⁶.

Quanto a Machado de Assis, sua simpatia pelo realismo teatral está presente em muitos dos textos que escreveu na juventude. Aos vinte anos de idade, estreando como crítico teatral no jornal *O Espelho*, chegou a afirmar que “pertencia” à escola realista por considerá-la mais sensata, natural e

6. José de Alencar, *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, vol. 4, p. 46.

dotada de uma preocupação civilizadora e moralizadora. Nesse mesmo jornal, publicou o artigo “Idéias sobre o Teatro”, no qual posicionou-se claramente a favor do realismo, ao mesmo tempo em que desferia críticas contundentes ao romantismo. Como Bocaiúva e Alencar, Machado queria um teatro que não fosse mero passatempo das massas. Favorável ao teatro de cunho utilitário, ao palco transformado em espaço para o debate de questões sociais, afirmou: “O teatro é para o povo o que o *Coro* era para o antigo teatro grego; uma iniciativa de moral e civilização”⁷. Machado foi o melhor crítico teatral do período. Suas idéias estão espalhadas em artigos específicos sobre autores e peças, bem como em folhetins e nos dezesseis pareceres que escreveu para o Conservatório Dramático. A leitura desses textos permite acompanhar de perto a reforma realista implementada pelo Ginásio.

V

A formação de um razoável repertório de peças nacionais, quase todas escritas sob a influência dos temas e das formas da dramaturgia realista francesa, foi uma consequência natural, poder-se-ia dizer, da renovação teatral levada a cabo pelo Ginásio. Os autores e peças que se destacaram entre 1857 e 1865 foram os seguintes: José de Alencar: *O Demônio Familiar*, *O Crédito*, *As Asas de um Anjo* e *O que é o Casamento?*; Quintino Bocaiúva: *Onfália* e *Os Mineiros da Desgraça*; Joaquim Manuel de Macedo: *Luxo e Vaidade* e

7. Machado de Assis, *Crítica Teatral*, Rio de Janeiro, Jackson, 1951, pp. 10-11.

Lusbela; Aquiles Varejão: *A Época, A Resignação e O Cativo*; Sizenando Barreto Nabuco de Araújo: *O Cínico e A Túnica de Nessus*; Valentim José da Silveira Lopes: *Sete de Setembro e Amor e Dinheiro*; Pinheiro Guimarães: *História de uma Moça Rica*; Francisco Manuel Álvares de Araújo: *De Ladrão a Barão*; França Júnior: *Os Tipos da Atualidade*; Constantino do Amaral Tavares: *Um Casamento da Época*; e Maria Angélica Ribeiro: *Gabriela e Cancros Sociais*.

De um modo geral, não se trata de um repertório de alto nível, embora algumas peças, naturalmente melhores que outras, tenham feito grande sucesso de crítica e de público, confirmando assim o gosto e as tendências da época. Além disso, é importante assinalar que a ruptura com o romantismo, em certos casos, não se fez de maneira radical. Em várias peças a convivência de recursos românticos e realistas revela que o aprendizado da nova estética não se fez da noite para o dia e que as dificuldades nem sempre foram superadas. De qualquer forma, vistas em conjunto, essas peças refletem um esforço notável de atualização estética. Há profundas diferenças entre esse repertório e a produção romântica de Gonçalves Dias, Teixeira e Sousa, Carlos Antonio Cordeiro ou Luís Antonio Burgain. Os dramaturgos ligados ao Ginásio deixaram de lado o drama histórico, o passado, e escreveram com os olhos voltados para o seu tempo, com o objetivo de retratar e corrigir os costumes, acreditando que influíam na própria organização da sociedade.

Nesse sentido, além do esforço de atualização estética, o que motivou os autores brasileiros parece ter sido uma espécie de “desejo de civilização”. As peças francesas traziam para os nossos palcos o retrato de uma sociedade mo-

derna, civilizada, moralizada e regida pelos valores burgueses. Nossos jovens intelectuais, vivendo num país novo, ainda em formação, encontraram nessas peças não só o modelo de sociedade que desejavam para o Brasil, mas também as sugestões para retratarem os costumes dos segmentos sociais brasileiros naquela altura já abertos ao liberalismo e à ideologia burguesa. Não é sem motivo, pois, que as personagens principais das peças brasileiras sejam médicos, advogados, engenheiros, negociantes, jornalistas, ou seja, profissionais liberais e intelectuais que constituíam a classe média emergente no Rio de Janeiro daqueles tempos marcados pelo primeiro surto de progresso em moldes capitalistas, ainda que incipientes, provocado pela interrupção do tráfico de escravos em 1850.

O que se deve ressaltar, portanto, é o seguinte: se os nossos dramaturgos se deixaram influenciar pelas formas e temas da comédia realista francesa, nem por isso se distanciaram de certos aspectos da realidade brasileira. A questão do dinheiro, por exemplo, é abordada para se fazer a crítica da usura, da agiotagem, do casamento por interesse, da desonestidade, mas não só porque tudo isso aparece nas peças francesas. Guardadas as diferenças, o aparelhamento da vida financeira do Rio de Janeiro, a partir de 1850, permitiu o surgimento dos tipos retratados em peças como *O Crédito*, *Os Mineiros da Desgraça*, *Luxo e Vaidade* ou *De Ladrão a Barão*. O mesmo raciocínio aplica-se ao problema da prostituição, abordado em *As Asas de um Anjo*, *Onfália*, *Lusbela* e *História de uma Moça Rica*. Se a preocupação moralizadora evidencia a fonte francesa, há que se considerar, por outro lado, que a prostituição já existia como ameaça à placidez da família burguesa fluminense. O abrasele-

ramento da comédia realista fez-se mais evidente ainda nas peças que discutiram o problema da escravidão. *O Demônio Familiar*, *Sete de Setembro*, *História de uma Moça Rica* e *Cancros Sociais*, cada uma a seu modo, fizeram a crítica dessa herança colonial que impedia o país de ingressar na modernidade burguesa.

Resumindo drasticamente as características gerais das peças brasileiras, resta acrescentar que o elogio da família está no horizonte de todas elas. Nossos dramaturgos também procuraram enaltecer e defender essa instituição burguesa por excelência, advertindo a classe média emergente dos meados do século XIX para os perigos que a ameaçavam, tais como a infidelidade conjugal, a monetização dos sentimentos, a prostituição e a escravidão doméstica, entre vários outros. Tudo indica, pois, que a despeito do predomínio do sistema escravista, foi possível aos dramaturgos brasileiros registrarem o surgimento de uma camada social aberta ao liberalismo e aos valores éticos da burguesia.

A isso se deve boa parte do sucesso das peças francesas e brasileiras representadas a partir de 1855. Os espectadores podiam se reconhecer no palco e aplaudir os valores em que acreditavam. Nesse sentido, a conclusão não pode ser outra: os dramaturgos brasileiros, estimulados pelo repertório francês, mas sintonizados com as nossas transformações sociais, realizaram em suas obras o primeiro esforço conjunto para a formação de uma consciência burguesa no Brasil.

3. O NACIONALISMO NO ROMANCE E NO TEATRO DE JOSÉ DE ALENCAR

O tema desta mesa-redonda – “Leituras da História da Literatura” – é um convite, na verdade, para se pensar em possibilidades de revisões e reavaliações de algumas idéias talvez já cristalizadas pelo tempo. Assim, meu ponto de partida é a seguinte pergunta: como os nossos principais historiadores e críticos literários têm compreendido o nacionalismo de José de Alencar?

Do primeiro estudo crítico e biográfico de autoria de Araripe Júnior aos trabalhos recentíssimos de Valéria De Marco, passando por José Veríssimo, Augusto Meyer, Manuel Cavalcanti Proença, José Aderaldo Castello, Afrânio Coutinho, Antonio Candido e Alfredo Bosi, entre muitos outros, a tendência geral é considerar José de Alencar como o mais brasileiro dos nossos escritores românticos, o mais preocupado em valorizar a nossa “cor local”, o

mais empenhado em dotar o país de uma nacionalidade literária.

É muito correto e natural que seja assim. O próprio Alencar, tanto em sua obra de criação, que é uma espécie de painel da vida brasileira, quanto em seus prefácios, pós-escritos, cartas, polêmicas e mesmo numa autobiografia, deixa transparecer com nitidez que sempre teve em mente um projeto de literatura nacional. O indianismo, a exaltação do passado lendário, a idealização da natureza, o sertanismo, o regionalismo, a descrição dos costumes urbanos, a língua portuguesa abasileirada, tudo são faces de uma obra de combate, abrangente, motivada por um inabalável ardor patriótico, como confessa o escritor: “[...] em cerca de quarenta volumes de minha lavra ainda não produzi uma página inspirada por outra musa que não seja o amor e admiração deste nosso Brasil”¹.

Palavras como essas, cujo teor se repete em toda a obra de Alencar, levaram historiadores e críticos a definirem o seu nacionalismo em bases inteiramente românticas, ligando-o ao culto das tradições do país, ao elogio do passado histórico nacional e à criação de símbolos da nacionalidade nascente, como a natureza exuberante e o índio.

Nesse sentido, o nacionalismo de Alencar tem sido considerado como consequência do clima instaurado pela independência política, ou seja, como parte do esforço generalizado dos nossos escritores românticos para criar uma literatura própria, individualizada, independente da literatura portuguesa e da qual os brasileiros pudessem se orgulhar.

1. José de Alencar, *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, vol. 4, p. 1024.

É bem provável que a principal fonte de nossos historiadores e críticos tenha sido o prefácio de *Sonhos d'Ouro*, "Bênção Paterna", de 1872, no qual Alencar apresenta as coordenadas de seu projeto de literatura nacional e aponta os objetivos que perseguiu em cada um dos romances que tinha escrito até aquela data. Também não é fora de propósito considerar uma segunda fonte não menos importante: o ensaio "Instinto de Nacionalidade", de Machado de Assis, datado de 1873, que fixa o alcance e as limitações do nacionalismo romântico. Quer dizer, se por um lado Machado enxerga no romance brasileiro algumas qualidades como "a pintura dos costumes, a luta das paixões, os quadros da natureza, alguma vez o estudo dos caracteres", por outro não deixa de mostrá-lo distanciado das questões políticas e sociais: "Esta casta de obras conserva-se aqui no puro domínio da imaginação, desinteressada dos problemas do dia e do século, alheia às crises sociais e filosóficas"².

Nacionalismo em "país novo" não poderia ser diferente. Para uma literatura ainda em formação, mais valia ostentar a "cor local" e trazer à tona os aspectos positivos da nacionalidade do que discutir os problemas do país.

É por esse prisma, enfim, já entrevisto por Machado, que nossos críticos e historiadores da literatura têm compreendido o nacionalismo de Alencar. Se evidentemente não há equívoco nessa concepção já tradicional dos nossos estudos literários, eu diria que, centrada unicamente nas considerações em torno do romance alencariano, ela é pelo menos incompleta. Ou seja: há uma outra faceta do nacionalismo de Alencar, de natureza mais crítica e voltada para

2. Machado de Assis, *Crítica Literária*, Rio de Janeiro, Jackson, 1951, p. 144.

a organização da vida urbana brasileira, que só pode ser percebida no estudo da sua obra dramática, tarefa, aliás, que apenas recentemente começou a ser feita.

O que pouca gente sabe é que Alencar, entre 1857 e 1862, foi o principal dramaturgo brasileiro de seu tempo. Estimulado pela importância do teatro na vida social do Rio de Janeiro, ele interrompeu a carreira de romancista depois de escrever *O Guarani*, para lançar-se numa empreitada que lhe proporcionou grandes alegrias e grandes decepções. Inicialmente, o que o moveu foi o sentimento de que a primeira geração romântica não conseguira “criar” o teatro nacional. Parecia-lhe necessário renovar o gênero dramático, fazê-lo participar daquele momento de emancipação literária, à semelhança do que vinha ocorrendo com a poesia e a prosa. No entanto, ao escolher os caminhos da renovação, Alencar voltou-se não para o modelo romântico do drama, mas para a comédia realista de Alexandre Dumas Filho e Émile Augier.

As conseqüências desse passo não foram pequenas. O drama romântico no Brasil, principalmente o de fundo histórico, pôs em cena as grandes causas da nacionalidade, em particular a independência, como se observa em *Calabar*, de Agrário de Meneses, *Sangue Limpo*, de Paulo Eiró, *Gonzaga ou A Revolução de Minas*, de Castro Alves e no único drama histórico de Alencar, *O Jesuíta*. São peças que podem ser equiparadas a romances como *O Guarani* ou *As Minas de Prata*, no que diz respeito às preocupações com os fundamentos mais gerais da nacionalidade brasileira. Em contrapartida, a comédia realista, já em seu país de origem, não só abandona o argumento histórico e as grandes questões nacionais como se detém no tempo presente, pondo

em cena os problemas do cotidiano da vida social e especialmente da família burguesa.

Apesar das diferenças apontadas, o drama histórico e a comédia realista apresentam uma semelhança de fundo ideológico. Enquanto o primeiro idealiza um conceito de nação, a segunda valoriza e exalta a classe dominante dessa nação. Nas peças de Dumas Filho e Augier a burguesia é protagonista dos enredos em que são vergastados alguns vícios sociais como o adultério, o culto do dinheiro, a prostituição, o jogo, em nome de valores como o casamento, a família, a honra e a honestidade. De um modo geral, são peças maniqueístas, que ao final apresentam um retrato melhorado da sociedade burguesa, apreendida em sua faceta moralizada, civilizada e moderna.

É bem provável que Alencar tenha vislumbrado nesse tipo de peça um caminho para fortalecer a nossa burguesia emergente naqueles anos de turbulência econômica que se seguiram à interrupção do tráfico de escravos. Assim, suas peças abordam a vida brasileira de uma camada da população já identificada com os valores burgueses. Alencar percebeu que a própria forma da comédia realista, através do personagem *raisonneur*, abria-lhe o caminho para a discussão aberta das questões sociais. Quer dizer, no palco, em plena representação, a voz do autor se fazia presente nas palavras do *raisonneur*, de modo que o teatro, mais do que o romance, permitia de certa forma influir na organização da vida social. No final, os espectadores levavam para casa uma série de lições edificantes, que deviam pôr em prática no dia-a-dia. Em suma, nas peças de Alencar encontramos o retrato de uma sociedade em transformação, depurada de todos os vícios, voltada para a construção de um grande

país e modernizando-se pela adoção do ideário burguês. As personagens, inspirados na burguesia emergente no Rio de Janeiro de então, deploram o lucro ilícito, a prostituição, o adultério e a escravidão, antecipando, neste último aspecto, as idéias políticas do Partido Liberal, antiescravista a partir da década de 1860.

Quero crer que o teatro de Alencar nos revela o lado menos evidente dos seus anseios nacionalistas. Porque para ele não era importante apenas fixar as origens da nacionalidade, idealizando o índio e a natureza ou alegorizando os primeiros contatos do colonizador com o elemento nativo. Igualmente fundamental era defender a modernização do país, apontando-lhe o mesmo caminho que fora percorrido pelas grandes nações européias. Ao defender os valores éticos da burguesia e ao torná-los modelares para a sociedade brasileira, Alencar fez de seu teatro uma autêntica cruzada moralizadora e civilizadora.

Uma peça como *O Demônio Familiar*, por exemplo, expõe os inconvenientes da escravidão doméstica no interior de uma família burguesa. A solução, no desfecho, para as confusões armadas pelo moleque Pedro não poderia ser outra: o escravo é libertado pelo jovem médico, que assim se desfaz da herança colonial que o prendia aos antigos valores. Não importa que a liberdade seja dada como castigo, mas sim o resultado da ação para a família prejudicada pelo escravo. Em *O que É o Casamento?* o próprio título da peça já é um programa. Alencar não só desromantiza o amor como o redefine em termos de “amor conjugal”: o herói não é mais o amante apaixonado, mas o pai de família, cômico de seus deveres junto ao lar e à sociedade. Além disso, a peça louva a fidelidade conjugal e censura dura-

mente o adultério. Já em *O Crédito*, o trabalho é o valor que se contrapõe ao casamento por dinheiro, à usura e à agiotagem. E em *As Asas de um Anjo* a prostituição é a chaga a ser extirpada da sociedade, pelo perigo que representa para os jovens e as jovens de famílias honestas.

Alencar estrutura as suas peças de maneira maniqueísta, o que lhe permite um duplo movimento: ao mesmo tempo em que faz a crítica ao que considera moralmente errado na vida social brasileira, propõe caminhos para o seu aprimoramento. Essa tarefa só é possível, vale lembrar, graças à presença do *raisonneur*, personagem que tem a função de explicitar as idéias do autor. Enquanto dramaturgo, Alencar pôde dirigir-se quase que diretamente ao seu público, revelando-lhe as vantagens de uma organização social com base nos valores éticos da burguesia. Como um capitalismo incipiente proporcionara a formação de uma classe média de profissionais liberais, comerciantes e negociantes na década de 1850, o teatro tornou-se por excelência o espaço adequado para o debate dos problemas da vida urbana.

Assim, se no romance de Alencar o nacionalismo se mostra presente nos largos horizontes da formação da nacionalidade, por meio de símbolos como o índio e a natureza ou do amplo painel da vida brasileira, na sua dramaturgia o foco se concentra na construção de um projeto de sociedade, igualmente motivado por anseios nacionalistas. Alencar, afinal, acredita desejar o melhor para o país, quando aponta um caminho para o futuro, reivindicando o progresso e a modernização em moldes europeus.

Sei que muita gente pode torcer o nariz diante das considerações aqui apresentadas, sobretudo quando se tem em mente o papel desempenhado por Alencar como político

conservador, contrário inclusive à abolição da escravidão. Mas faço duas ressalvas: em primeiro lugar, não tratei do político, mas do escritor; em segundo, a obra dramática de Alencar é produção que antecede o seu ingresso nas fileiras do Partido Conservador. Meu ponto de vista resulta de uma leitura que parte da obra para o seu universo de referências e não o contrário. Daí a possibilidade de encontrar nos textos escritos por Alencar antes dos trinta anos de idade um traço novo, que pode nos levar a retocar o retrato que dele nos legaram os historiadores e críticos literários.

4. FRANÇA JÚNIOR E A COMÉDIA DE COSTUMES

“Meu ponto final é uma lágrima.” Com essas palavras, Artur Azevedo, tristíssimo, encerrou a sua crônica de 28 de setembro de 1890, na qual transmitiu aos leitores do jornal fluminense *Correio do Povo* a notícia da morte do amigo e companheiro de vida teatral José Joaquim de França Júnior, ocorrida um dia antes em Poços de Caldas, Minas Gerais. Aos 52 anos de idade, desaparecia prematuramente o comediógrafo consagrado pelo extraordinário sucesso de peças como *As Doutoradas* ou *Como se Fazia um Deputado* e o cronista admirado por todo o Rio de Janeiro.

Hoje, passados mais de cem anos, França Júnior ocupa um lugar de destaque na história do teatro brasileiro, saudado invariavelmente por nossos especialistas como o escritor que consolidou a comédia de costumes no Brasil, dando continuidade e força à tradição iniciada por Martins Pena.

Essa aproximação entre os dois comediógrafos, feita pela primeira vez por Artur Azevedo, não só é correta como fundamental para se perceber a importância e a vitalidade de uma concepção de teatro popular que dominou os palcos brasileiros ao longo de quase todo o século XIX e durante as três primeiras décadas do seguinte.

França Júnior era acadêmico da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, quando começou a escrever para o teatro. Ele mesmo relembra, numa saborosa crônica de 1882, que ao assistir à representação do drama *Onfália*, de Quintino Bocaiúva, em julho de 1860, sentiu-se motivado a fazer algo no mesmo gênero, isto é, uma peça séria, de pretensões moralizadoras, na qual discutiria uma questão de interesse da sociedade. Depois de algumas tentativas, porém, percebeu que sua índole o empurrava para outra direção: o primeiro esforço resultou na pequena comédia *Meia Hora de Cinismo*, um exercício despretensioso de quem aproveitava a própria vivência entre estudantes para expor alguns de seus costumes em ritmo um tanto farsesco. O enredo frouxo, pouco consistente, girando em torno da dívida de um estudante a um agiota, parecia mero pretexto para que a cena reproduzisse as costumeiras gozações, brincadeiras e bebedeiras que deviam ser comuns nas repúblicas estudantis da velha São Paulo. *República Modelo*, aliás, é o título da segunda comédia em um ato que França Júnior escreveu nesse mesmo período, enquanto ainda cursava a Faculdade de Direito. Embora esse texto esteja perdido, é de supor que se trate de uma variação sobre o mesmo tema da comédia anterior. Quer dizer, já no início da carreira o comediógrafo mostrava-se um observador atento dos costumes à sua volta, característica que aprimoraria a cada nova peça escrita.

Meia Hora de Cinismo e República Modelo foram representadas em São Paulo, em 1861. Nessa época, porém, o centro da vida cultural do país estava no Rio de Janeiro, cidade que presenciava, desde 1855, uma estimulante rivalidade entre dois teatros: o São Pedro de Alcântara e o Ginásio Dramático. No primeiro, pontificava o grande ator romântico João Caetano, com um repertório de melodramas, dramas românticos e tragédias neoclássicas bastante adequado ao seu estilo grandiloquente de interpretação; no segundo, graças ao trabalho do ensaiador Emílio Doux e, posteriormente, dos artistas Furtado Coelho e Joaquim Augusto, os fluminenses puderam conhecer o repertório realista francês – última moda em Paris – e um modo de interpretação sem exageros, baseado no princípio da naturalidade em cena, isto é, da reprodução dos gestos e falas do cotidiano. A representação de peças de autores como Alexandre Dumas Filho, Émile Augier e Théodore Barrière provocou um verdadeiro entusiasmo pelo teatro nos jovens intelectuais brasileiros. O apoio ao Ginásio Dramático materializou-se nas crônicas de Machado de Assis, Henrique César Muzzio, Souza Ferreira, e nas produções dramáticas de José de Alencar, Quintino Bocaiúva, Joaquim Manuel de Macedo, Pinheiro Guimarães, Aquiles Varejão e de vários outros autores.

É nesse contexto, ou seja, num clima francamente favorável às atividades teatrais, que França Júnior aparece, desejoso de se alinhar com a reforma realista promovida pelo Ginásio. E é exatamente nesse teatro, em fevereiro de 1862, que é representada a sua primeira comédia em três atos, *Os Tipos da Atualidade*. Mais ambicioso ao estrear na corte, o escritor procura agora divertir o espectador, mas ao mesmo tempo passar-lhe algumas lições edificantes. Assim, enquanto

sustenta a comicidade com o exagero caricato do personagem Barão da Cutia, aborda uma questão de interesse da sociedade, a do casamento por dinheiro, por meio de discussões moralizadoras.

Essa dicotomia provoca um desequilíbrio na comédia. São visíveis as dificuldades que França Júnior enfrentou ao escrevê-la. Enquanto sua vocação o fazia criar os tipos cômicos do Barão da Cutia, Gasparino e Porfíria, personagens apreendidos pelo ângulo da deformação caricatural e que vivem situações hilariantes, a obrigação de estar na moda e de adequar-se ao repertório típico do Ginásio o levou a criar Carlos, Mariquinhas e D. Ana como reproduções da vida real, daguerreótipos, como se dizia na época.

As diferenças entre os dois grupos de personagens, como não poderia deixar de ser, estendem-se à própria ação da comédia. Quando, por exemplo, está em cena o Barão da Cutia, a comicidade ganha o primeiro plano. Desde a entrada, no primeiro ato, até o final, ele é o caipira bronco e desajeitado, completamente inadaptado à vida da corte. Nessa linha, França Júnior explora o mesmo filão de onde nasceu a comédia *Um Sertanejo na Corte*, de Martins Pena. Por outro lado, quando Carlos e Mariquinhas contracenam, ou quando o rapaz discute com D. Ana, a peça adquire a naturalidade da comédia realista e incorpora inclusive as tiradas moralizantes – sobretudo contra o casamento por dinheiro – tão comuns no repertório francês e brasileiro do Ginásio.

As qualidades de *Os Tipos da Atualidade* restringem-se à caracterização das personagens e à criação de situações cômicas. No plano do enredo, percebe-se a inexperiência do jovem dramaturgo, incapaz ainda de encontrar as melhores soluções para o conflito instaurado no primeiro ato,

entre a intransigência de D. Ana, que deseja casar a filha com o endinheirado Barão da Cutia, e seu antagonista Carlos. Diante do impasse, França Júnior apela para um recurso fácil, exterior à ação da comédia: na passagem do segundo para o terceiro ato, Carlos recebe uma herança de um tio e fica mais rico do que o Barão da Cutia. Logicamente D. Ana o aceita como genro e, para coroar seu apego ao dinheiro, casa-se com Gasparino, supondo que ele herdou uma boa herança de Porfíria. O final feliz, para ela, é na verdade um logro, pois o rapaz, um incorrigível caça-dotes, só tinha em mente o dinheiro de Carlos, que afinal ficaria em família.

O cinismo do desfecho poderia tirar da peça qualquer alcance moralizador, se nos diálogos finais não ficasse claro que o casamento com Gasparino é na verdade o castigo de D. Ana.

Nas peças que escreveu em seguida, França Júnior felizmente desistiu do hibridismo empregado em *Os Tipos da Atualidade*. Talvez tenha percebido que as discussões sérias, com intuito edificante, só atrapalhavam sua inclinação pela sátira, pela caricatura e pelo deboche farsesco. Além disso, a partir de 1864, 1865, o tipo de peça representada no Ginásio começava a enjoar o grande público, que queria mais diversão e menos lições morais no teatro. O sucesso da opereta *Orfeu no Inferno*, de Offenbach, que estreou em fevereiro de 1865 no Alcazar Lyrique, em francês, e permaneceu durante todo o ano em cartaz, determinou um novo rumo para os palcos brasileiros na ocasião. Os empresários, sintonizados com o gosto popular, abriram as portas do teatro para as operetas francesas, que aqui foram traduzidas, adaptadas, parodiadas, e para todo tipo de peça que tivesse o intuito de divertir o espectador. Nos anos que se segui-

ram, a hegemonia do gênero cômico, em suas formas mais variadas, foi total.

França Júnior, bastante à vontade com a nova situação, escreveu cerca de vinte comédias entre 1864 e 1889. Infelizmente, algumas delas se perderam, de modo que a edição mais recente de sua obra, feita em 1980 pelo antigo Serviço Nacional de Teatro, reúne nove comédias em um ato e cinco comédias em três ou quatro atos.

As primeiras são evidentemente mais simples, construídas por vezes em torno de uma única idéia ou de um único tipo cômico. *Entrei para o Clube Jácome*, por exemplo, explora apenas a obsessão de um homem por cavalos. Toda a comicidade está centrada naquilo que Henri Bergson chama de “rigidez” em seu clássico *O Riso*. Ou seja: o personagem age mecanicamente, repetindo um comportamento que vai se mostrando extravagante, exagerado e conseqüentemente cômico. Já *O Tipo Brasileiro* ilustra a comédia centrada numa única idéia: satirizar o costume nativo de valorizar somente o que é estrangeiro. Em cena, o inglês espertalhão encanta o brasileiro imbecil com projetos de obras absurdas, vendendo-os como geniais, mas no final é desmascarado por um jovem e inteligente filho da terra.

Se em ambos os casos é possível perceber certas semelhanças com Martins Pena – *Entrei para o Clube Jácome* repete o procedimento utilizado em *O Dilettante* e *O Tipo Brasileiro* lembra *O Inglês Maquinista* –, a verdade é que todas as comédias curtas de França Júnior, de alguma forma, confirmam tal afinidade. Não que haja cópia de enredos. É indiscutível a originalidade e a qualidade de comédias como *O Defeito de Família* e *Maldita Parentela*, para citarmos as melhores realizações desse conjunto. Mas, concretamente,

os dois comediógrafos lançam mão do mesmo arsenal de recursos do que a poética clássica chamou de “baixo cômico”. Em ambos, proliferam os apartes, os estrangeiros e brasileiros broncos estropiando o português, as pancadarias, os disfarces, os esconderijos, as paródias, as coincidências por vezes inverossímeis, os quiproquós, os tipos enrijecidos, as caricaturas, tudo em função do ritmo cômico que caracteriza a farsa.

França Júnior soube usar com muita competência esses recursos todos. Se nem sempre conseguiu um resultado excepcional – parecem-me inferiores *Inglezes na Costa*, *Amor com Amor se Paga* e *Dois Proveitos em um Saco* – há que se destacar uma pequena obra-prima entre essas comédias curtas: *Maldita Parentela*. A ação se passa no Rio de Janeiro, em 1871, na casa elegante de Damião Teixeira, que dá uma festa para viscondes, barões e autoridades. Eis que chegam os parentes pobres da esposa, a “maldita parentela” que vem estragar o brilho da festa. É como se um bando de personagens saídos das comédias de Martins Pena tivesse invadido o universo da rica burguesia fluminense. O contraponto propicia um excelente rendimento cômico, trazendo para o primeiro plano os tipos enrijecidos e as situações engraçadas que alimentam o enredo.

As comédias curtas de França Júnior foram importantes para que seu nome se tornasse conhecido no meio teatral. Mas foram as comédias longas que o consagraram. *Direito por Linhas Tortas*, encenada em 1870, revela bem a sua capacidade de sustentar a intriga por quatro atos, sem perda de interesse ou ritmo cômico. Com os mesmos recursos das comédias anteriores, mas combinando a comicidade de situações com a descrição de costumes, o autor explora uma

idéia muito simples: o que acontece numa casa quando o marido não tem voz e a mulher manda em tudo, exageradamente? Assim é apresentado o casamento de Luís com Inacinha, no segundo ato, inevitavelmente cômico, por força da surpresa que é a transformação da mocinha da roça tão encantadora no primeiro ato em uma megera desbocada e grossa. Isso, por um lado. Porque por outro se confirma uma expectativa sutilmente insinuada na advertência que o amigo Miguel fizera a Luís, lembrando-lhe que antes de se casar devia “estudar” a sogra. Ora, é claro que a filha vai reproduzir o comportamento da mãe, com a agravante de trazê-la para morar em sua casa, na corte.

O segundo ato da comédia é realmente divertido. As duas mulheres não dão sossego aos respectivos maridos, gritam o tempo todo, usam expressões grosseiras, dão ordens, batem nos escravos, fazem o diabo e não cuidam da casa, já que só se preocupam com roupas e passeios. França Júnior trabalha com graça o estereótipo da sogra execrável e a inversão dos papéis no casamento. E nos dois últimos atos, ao reverter a situação para o que seria a “normalidade” desses papéis – os maridos mandando e as mulheres obedecendo –, instaura uma movimentada comicidade farsesca, que talvez pareça exagerada aos leitores pouco afeitos a esse tipo de peça.

Menos vulneráveis a possíveis restrições nessa linha são as excelentes comédias *Como se Fazia um Deputado* e *Caiu o Ministério*, representadas em 1882. Não que dispensem os recursos farsescos. Mas ambas são corrosivas sátiras de costumes políticos que alcançam um efeito cômico mais crítico, em função da abrangência do assunto abordado. Assim, na primeira é todo o sistema eleitoral do Império que surge

retratado com as cores da corrupção e da desonestidade. Numa seqüência de cenas hilariantes, o Major Limoeiro lança mão de vários métodos fraudulentos para assegurar a eleição a deputado provincial do sobrinho Henrique, jovem bacharel de Direito. Verdadeiro *meneur du jeu* da comédia, ele articula também o casamento do rapaz com a filha do seu principal adversário político, estratégia que garante sempre “o governo em casa”, esteja no poder o Partido Conservador ou o Partido Liberal. O Major Limoeiro é um pragmático, para quem os fins justificam os meios. Já mudou de partido várias vezes, “por altas conveniências sociais”, como diz, acrescentando: “[...] se o virar casaca fosse crime, as cadeias do Brasil seriam pequenas para conter os inúmeros criminosos que por aí andam”. É triste constatar que essas palavras, escritas há mais de cem anos, poderiam estar presentes numa comédia de costumes políticos dos nossos tempos. E há muito mais na sátira demolidora de França Júnior, na qual nem mesmo os jovens, que geralmente se opõem aos velhos nas farsas de costumes, escapam do olhar severo do autor.

Pôr a política a serviço dos interesses pessoais é também a prática das personagens de *Caiu o Ministério*. Aqui, as freqüentes crises dos gabinetes ministeriais, que se sucediam no poder com incrível rapidez, são o ponto de partida da comédia. A fragilidade das instituições facilitava a corrupção e o clientelismo, como se percebe no primeiro ato. A cada anúncio de mudanças no governo e a cada boato sobre os possíveis nomes do novo ministério, o Rio de Janeiro agitava-se com as lutas dos bastidores. França Júnior satiriza a formação dos gabinetes, denunciando que o apadrinhamento valia mais do que a competência, e arma o enredo em torno de um personagem que é designado

Presidente do Conselho de Ministros. Como não poderia deixar de ser, sua vida vira um inferno. Não só porque tem que aturar as bajulações, os pedidos de emprego, as brigas políticas, mas sobretudo porque a mulher e a filha o enchem de dívidas, argumentando que o cargo de ministro exigia certa pompa, e o fazem defender no Conselho a concessão de privilégio para um inglês “maquinista” explorar uma estapafúrdia linha de trens movidos a cachorros. Tudo porque Mr. James seria um bom partido para a mocinha. A ridicularização desse tipo de política é arrasadora.

A última comédia importante de França Júnior, e talvez sua melhor realização no gênero, intitula-se *As Doutororas*. Representada em 1889, essa comédia apresentava ao público fluminense da época uma inquietação que devia estar no ar ou pelo menos na cabeça de muita gente: qual o futuro da família numa sociedade em que as mulheres começavam a freqüentar as faculdades e a trabalhar como profissionais liberais, no mesmo nível dos homens?

Há informações de que a primeira médica brasileira formou-se na Bahia, em 1887. E é bem provável que nessa altura outras moças estivessem no mesmo caminho. Quer dizer, França Júnior trabalhou um tema atualíssimo de seu tempo, pondo em cena, para exacerbar os conflitos, um médico e uma médica recém-formados que se casam. Como não defendem as mesmas teorias, as discussões científicas entre ambos são freqüentes e inevitavelmente cômicas, sobretudo quando acompanhadas e comentadas pela mãe da moça e por uma criada tagarela. O deslocamento dos termos médicos e seu uso exagerado funcionam tão bem quanto a retórica inflamada da outra doutora da comédia, uma advogada que fala sempre como se estivesse no fórum.

A comicidade de palavras e situações domina os três primeiros atos. No plano do enredo, é claro que as discussões científicas transformam-se em rivalidade profissional e brigas que culminam num processo de separação. Mas tudo entra nos eixos com uma providencial gravidez da personagem e uma violenta comoção que a faz desistir da medicina. No quarto ato, completamente feliz, ela se contenta em ser esposa e mãe. Simetricamente, o mesmo acontece com a advogada falante.

O desfecho da peça revela obviamente um comediógrafo conservador, que hoje irritaria as feministas. Mas do ponto de vista estritamente teatral, o desfecho tem um rendimento cômico extraordinário. A inversão das situações iniciais gera um contraponto forçosamente engraçado, ratificando a ridicularização das *femmes savantes*, para lembrar as personagens criadas por Molière. Com essa peça, que desfrutou de enorme prestígio junto ao público, França Júnior coroou com brilho a sua obra teatral, seguramente uma das mais importantes do repertório brasileiro.

5. ARTUR AZEVEDO E A REVISTA DE ANO

O lançamento simultâneo de *O Tribofe*, revista fluminense do ano de 1891, de Artur Azevedo, e *As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*, de Flora Süssekind, recoloca em circulação um texto editado apenas uma vez, em 1892, ilumina um período da história do nosso teatro até então pobremente estudado – os dois últimos decênios do século XIX – e resgata do esquecimento a “revista de ano”, um tipo de peça há muito desaparecido no Brasil.

As duas publicações¹ nasceram de um só projeto de pesquisa, patrocinado pela Fundação Casa de Rui Barbosa, que encomendou a Rachel Teixeira Valença e Flora Süssekind

1. Ambos os livros foram publicados pela Editora Nova Fronteira e Fundação Casa de Rui Barbosa, em 1986.

um estudo das revistas de ano de Artur Azevedo (1855-1908) como documentos literários da vida cotidiana do Rio de Janeiro de fins do século passado, enfatizando sua importância para um melhor conhecimento da sociedade fluminense da época.

Inicialmente as pesquisadoras pensaram em organizar uma antologia de excertos das revistas de ano de Artur Azevedo, num volume que incluiria também um estudo lingüístico e um estudo histórico-literário. Mas diante do material riquíssimo que reuniram e das proporções que o trabalho adquiriu, optaram pela publicação de uma revista de ano na íntegra, para que o leitor pudesse ter uma noção exata da estrutura desse tipo de peça. A escolha de *O Tribofe*, entre as dezenove que o autor escreveu, não se fez sem critérios. Além de ser uma das mais bem realizadas e sucedidas, foi dessa revista que Artur Azevedo extraiu, anos depois, o enredo do seu melhor texto teatral, a comédia-opereta de costumes brasileiros *A Capital Federal*.

O trabalho de organizar a edição de *O Tribofe* coube, portanto, a Rachel Teixeira Valença. São de sua autoria a introdução, o estabelecimento de texto e o estudo “Artur Azevedo e a Língua Falada no Teatro”. Na elaboração das notas de rodapé – cento e setenta e seis! – ela contou com a inestimável ajuda de Aluísio Azevedo Sobrinho, o filho caçula de Artur, cujas anotações sobre *O Tribofe* são um precioso guia de leitura. Para completar o volume foi solicitada a colaboração de Décio de Almeida Prado, que resultou no belo e esclarecedor posfácio “*O Tribofe* ou a Revista Revisitada”.

Como se vê, trata-se de uma edição bem cuidada, enriquecida pelo trabalho de especialistas no assunto. O leitor interessado em teatro e particularmente em teatro brasi-

leiro tem agora a oportunidade de conhecer melhor esse gênero teatral de origem francesa que fez tanto sucesso entre nós em fins do século XIX e assim é definido por Sousa Bastos em seu *Dicionário do Teatro Português*:

É a classificação que se dá a certo gênero de peças, em que o autor critica os costumes de um país ou de uma localidade, ou então faz passar à vista do espectador todos os principais acontecimentos do ano findo: revoluções, grandes inventos, modas, acontecimentos artísticos ou literários, espetáculos, crimes, desgraças, divertimentos etc. Nas peças desse gênero, todas as coisas, ainda as mais abstratas, são personificadas de maneira a facilitar apresentá-las em cena. As *revistas*, que em pouco podem satisfazer pelo lado literário, dependem principalmente, para terem agrado, da ligeireza, da alegria, do muito movimento, do espírito com que forem escritas, além de *couplets* engraçados e boa encenação².

A revista de ano é forçosamente fragmentada. Os acontecimentos são teatralizados em quadros quase sempre autônomos, cada qual valendo por si. Para contornar a dispersão e evitar a confusão na mente do espectador, os revistógrafos inventaram um personagem que comenta a ação e explica o seu desenvolvimento, chamando a atenção para a passagem de um quadro a outro. É o *compère* (compadre), a todo momento rompendo a “quarta parede” naturalista, dirigindo-se diretamente à platéia para não deixá-la perder o fio da meada. Outras vezes, além do *compère*, o revistógrafo cria um enredo cômico e o desenvolve no interior dos quadros, ligando-os entre si e dando certa unidade à revista.

O *Tribofe* tem essas características. Artur Azevedo apresenta-nos os principais acontecimentos do ano de 1891,

2. Sousa Bastos, *Dicionário do Teatro Português*, Lisboa, Imprensa Libânio da Silva, 1908, p. 128.

comentados pelo *compère*, e, ao mesmo tempo, introduz em cena uma família de caipiras mineiros que está no Rio de Janeiro à procura de Gouveia, rapaz que, ao passar por São João do Sabará, havia prometido casamento a Quinota, a filha do casal Eusébio e Fortunata. A comicidade, como não poderia deixar de ser, nasce do contraste entre os valores do mundo rural e do mundo urbano. A família da roça, ingênua e simples, é vítima de todos os tribofes, isto é, das trapanças cotidianas da cidade grande. Assim, enquanto nos diverte com o enredo cômico, simultaneamente Artur Azevedo passa em revista os fatos sociais, políticos, culturais, temperados com a sátira, a malícia, a mordacidade, o deboche, a visão crítica, características da sua excepcional capacidade de observador da vida fluminense do final do século XIX.

Além de ser uma revista de ano engraçadíssima, *O Tribofe* impressiona pela incrível atualidade de algumas situações postas em cena. Mais de um século nos separa de 1891 e, no entanto, muitos dos problemas abordados na peça resistem ao tempo, como se fossem pragas eternas despejadas sobre as cabeças dos brasileiros. Naquele longínquo ano de 1891, a especulação imobiliária encarecera o aluguel, a Bolsa de Valores vivera um período de jogo desenfreado, uma nova constituição fora promulgada e logo descumprida, a febre amarela e a varíola alternaram-se como epidemias que afligiram a população, a imprensa fora censurada, a temporada teatral fora pobre em originais brasileiros. Quer dizer, guardadas as diferenças, algumas semelhanças com os tempos atuais indicam obviamente a permanência de velhos problemas em nossa ordem social. Talvez seja por isso que sempre houve lugar para o deboche e a sátira em nossa

tradição teatral. Uma das mais novas tendências do teatro brasileiro contemporâneo não é o “besteirol”, em que se percebe o mesmo espírito irreverente da revista?

O fato é que a revista – ou qualquer gênero satírico – alimenta-se fundamentalmente do olhar atento do escritor ao mundo à sua volta. Quanto maior for a sua capacidade de filtrar a graça e o paradoxo dos acontecimentos que teatraliza, maiores serão as suas chances de articular satisfatoriamente no interior do texto o artístico e o documental. É essa articulação, sem dúvida alguma, que garante a *O Tribofe* um lugar destacado entre as melhores revistas de ano de Artur Azevedo.

O estudo de Flora Süssekind, *As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*, permite-nos conhecer mais detalhadamente esse gênero teatral do passado. Não se deixando levar pela restrição corriqueira à revista, considerada apenas como documento de pouco valor literário por críticos como José Veríssimo ou Lúcia Miguel-Pereira, Flora demonstra que existe uma poética da revista, isto é, uma série de procedimentos formais sem os quais o que é documento não tem nem validade estética nem funcionalidade teatral. O “motor estético” da revista, segundo argumenta a pesquisadora, caracteriza-se pela conciliação do detalhismo naturalista e documental com a fantasia, a mágica e as mutações teatrais. Assim, a fotografia e a mimese estão presentes no interior da revista, mas submetidas à ótica maior do fantasioso e atenuadas pelas convenções próprias do gênero, tais como personagens alegóricos, mutações de cenários, apoteoses, intervenções do *compère* e do *monsieur du parterre* (personagem que se mistura com a platéia e dialoga com os que estão no palco), números musicais etc.

Nas dezenove revistas de ano de Artur Azevedo misturam-se, portanto, documento e ficção. Se o Rio de Janeiro é o espaço registrado, é também o espaço inventado. Essa é a idéia que Flora Süssekind desenvolve ao longo do seu estudo, de maneira inteligente e criativa. A cidade do Rio de Janeiro é a grande personagem das revistas de Artur Azevedo. E nos últimos decênios do século XIX encontra-se em constante mutação. Demolições, construções novas, ruas mais amplas, muita gente circulando e reformas políticas agitam o dia-a-dia dos fluminenses, um tanto perplexos, mas orgulhosos do cosmopolitismo e da modernização, aspectos que dão fisionomia européia à cidade. O espaço público ocupa a cena teatral, em substituição aos espaços interiores do romantismo e do realismo. Como observa a autora, “pelas revistas, como pelas ruas, circulam notícias, boatos, epidemias, inspetores, vendedores, bondes, tribofes, capoeiras, mendigos, demolidores... a via pública é caracterizada como local de circulação de tudo, principalmente difamações e boatos insensatos”.

O impacto causado na população fluminense pelas reformas urbanas e transformações políticas é a matéria de que se alimentam as revistas de Artur Azevedo. E o objetivo de Flora Süssekind – plenamente alcançado – foi o de contar a história “meio gêmea” do Rio de Janeiro da virada do século XIX e do gênero revista, que projetou no palco a utopia de uma capital moderna, higienizada, civilizada e sintonizada com o cosmopolitismo europeu.

6. QORPO-SANTO: AS FORMAS DO CÔMICO

I

A bibliografia sobre o riso e o cômico é extensa e variada. Elder Olson, especialista no assunto, divide os estudos em três grupos: o primeiro trata do problema do cômico em termos do objeto do qual alguém ri; o segundo em termos do sujeito que ri; e o terceiro procura trabalhar a relação entre o objeto do qual se ri e o sujeito que ri. Elder Olson inclui Platão, Aristóteles, Cícero e Henri Bergson no primeiro grupo; no segundo, estão Kant, Hobbes, Schopenhauer, Baudelaire, Hazlitt e Freud; e, no terceiro, Jean Paul Richter, Theodor Lipps e ele próprio, Olson, embora com divergências em relação aos outros dois estudiosos¹.

1. Elder Olson, *Teoría de la Comedia*, trad. de Salvador Oliva e Manuel Espín, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 13-39.

Neste estudo sobre Qorpo-Santo, pretendo abordar o problema do cômico na linha de Henri Bergson, ou seja, considerando as comédias do controvertido escritor gaúcho como textos que provocam o riso, sem me preocupar com a reação de interlocutores possíveis.

Bergson, em seu conhecidíssimo *O Riso*, procurou “determinar os processos de produção do cômico”², com base na idéia de que o riso explode quando se percebe o mecânico funcionando por trás do vivo. Para ele, rigidez, inflexibilidade, automatismo, nas suas mais variadas manifestações, constituem o suporte fundamental da comicidade. Nessa linha de pensamento, é possível exemplificar com a gestualidade automática de Chaplin apertando parafusos na linha de montagem, em *Tempos Modernos*, ou com a rigidez do caráter do avaro criado por Molière. São dois tipos diferentes de comicidade. Bergson aponta um total de cinco: comicidade das formas, dos movimentos, das situações, das palavras e dos caracteres.

A escolha que um determinado comediógrafo faz dos tipos de comicidade que a tradição lhe legou define o seu campo de ação. Labiche ou Feydeau, por exemplo, são exímios na construção de enredos de perseguição e no aproveitamento da comicidade de situações. Eles querem – e conseguem – provocar o riso e a gargalhada. Já Alexandre Dumas Filho ou Émile Augier, com suas comédias didáticas e moralizadoras, são menos ou quase nada engraçados. Querem, quando muito, o sorriso dos espectadores, provocado pela frase espirituosa ou pela graça da observação inteligente.

2. Henri Bergson, *O Riso*, trad. de Nathanael C. Caixeiro, Rio de Janeiro, Zahar, 1980, p. 7.

Essa diferença de objetivos entre os escritores mencionados acima oculta uma velha distinção entre o que se convencionou chamar “baixa comédia” e “alta comédia”. A primeira utiliza procedimentos típicos da farsa, de comicidade centrada nos movimentos, nas situações e nas palavras empregadas burlescamente; a segunda faz uso de sutilezas de linguagem, tem preocupações morais e faz a crítica aos vícios da sociedade por meio da construção de um caráter defeituoso. Modernamente, os adjetivos “baixa” e “alta” se referem mais ao repertório de recursos cômicos do que ao valor atribuído a eles, ao contrário do que acontecia, digamos, no classicismo, quando teóricos como Boileau ditavam as regras. “Dans ce sac ridicule ou Scapin s’enveloppe,/ Je ne reconnais plus l’auteur du *Misanthrope*” [Nesse saco ridículo em que Scapin se esconde, não reconheço mais o autor do *Misanthrope*] dizia então o autor de *L’Art Poétique*³. Claro, para ele, *Les Fourberies de Scapin* não passava, provavelmente, de uma comédia de intriga superficial, sem pretensões morais, objetivando apenas provocar o riso do espectador. Já *Le Misanthrope* era a alta comédia, centrada na construção de um caráter e na ridicularização dos “vícios da época”, para usar a expressão do protagonista Alceste. O fato é que em Molière encontramos a síntese do gênero cômico. Ele reescreveu a comédia latina e a farsa medieval, não ignorou a comédia espanhola ou a *commedia dell’arte* italiana e empregou os diferentes tipos de comicidade na criação de personagens e situações que até hoje nos diver-

3. Boileau, *L’Art Poétique*. Paris, Larousse, s.d., p. 99. Vale observar que Boileau cometeu um equívoco. Quem se esconde dentro do saco, na segunda cena do terceiro ato de *Les Fourberies de Scapin*, é o personagem Géronte.

tem. Não é sem razão, portanto, que sua obra seja exaustivamente citada por Bergson em *O Riso*.

A influência de Molière, como se sabe, foi imensa em toda a Europa e atravessou o Atlântico. Quando o nosso Martins Pena criou a comédia brasileira, na terceira e quarta décadas do século XIX, alguém se apressou em dizer: é o “Molière brasileiro”. Exagero à parte, há um fundo de verdade na afirmativa, se a compreendermos pelo ângulo da importância de ambos os escritores para a história da comédia de seus respectivos países. No caso do Brasil, Martins Pena é, efetivamente, o ponto de partida de uma tradição cômica que se consolida ao longo do século XIX, enriquecida pela contribuição de comediógrafos como Joaquim Manuel de Macedo, França Júnior e Artur Azevedo, entre outros. O que os une é o desejo de divertir o espectador e o recurso ao baixo cômico nas suas mais diversas modalidades. Estão mais próximos de *Les Fourberies de Scapin* do que de *Le Misanthrope*, poderíamos dizer. Mas houve um período, mais ou menos entre 1855 e 1865, em que a alta comédia foi a meta de alguns escritores brasileiros, desejosos de atribuir ao teatro o papel de reformador da sociedade. O modelo, segundo José de Alencar, era Alexandre Dumas Filho, que teria “aperfeiçoado” Molière, juntando moralidade e naturalidade em suas peças. A comédia brasileira, com Alencar, Quintino Bocaiúva, Pinheiro Guimarães, entre outros, ficou menos engraçada, a um passo do drama. De qualquer forma, observando a nossa produção teatral do século XIX, o que se percebe é que a comédia, em suas formas mais variadas, ao contrário do drama ou da tragédia, frutificou e se constituiu no gênero de maior prestígio junto ao público.

Até 1966, o estudioso do teatro brasileiro que se dispusesse a estabelecer a evolução da nossa comédia, certamen-

te não mencionaria o gaúcho José Joaquim de Campos Leão, o autodenominado Qorpo-Santo, que nasceu em 1829 e faleceu em 1883. A recuperação da sua obra teatral, exatamente cem anos depois de ter sido escrita, foi feita com estardalhaço e até exagero de certos críticos, que logo transformaram o autor em precursor do Teatro do Absurdo, do distanciamento brechtiano e de outras coisas mais⁴.

Sem negar os aspectos vanguardistas de Qorpo-Santo, que são evidentes, meu propósito é o estudo da comicidade, ou melhor, dos processos de produção do cômico em suas peças. É um bom caminho, como se verá, para situá-lo em relação aos dramaturgos brasileiros de seu tempo ou mesmo do moderno Teatro do Absurdo.

Das dezessete peças conhecidas de Qorpo-Santo, três parecem ser as mais requisitadas pelos grupos teatrais que se aventuram a viver no palco as situações criadas pelo “louco manso dos pampas”: *Mateus e Mateusa*, *As Relações Naturais* e *Eu Sou Vida; Eu Não Sou Morte*. Dessas três, provavelmente as melhores do autor, escolhi a primeira para uma análise mais criteriosa. Quanto às outras duas ou às demais peças, serão parcialmente analisadas e comentadas, na medida em que auxiliem a caracterizar de modo mais preciso as formas do cômico empregadas por Qorpo-Santo.

II

Há uma cena, num antigo filme mudo – o título me escapa, infelizmente –, em que uma moça cega despede-se

4. Flávio Aguiar, *Os Homens Precários*, Porto Alegre, A Nação/IEL/DAC/SEC, 1975.

do rapaz a quem ama, com palavras ternas – projetadas na tela – e com as mãos acariciando-lhe o rosto, para guardar consigo a sua feição.

A cena seria comovente, se a personagem não estivesse com as mãos sujas, já que momentos antes havia mexido na terra de um canteiro. Impossível não rir diante do contraste entre a intenção e a consequência do gesto carinhoso. Convenhamos que não há nada de engraçado na cegueira de uma pessoa; no entanto, rimos de uma situação como a referida acima. O cinema mudo, diga-se de passagem, foi pródigo em explorar essa comicidade um tanto sádica, fazendo-nos rir de cegos, surdos, mudos, gordos, magros, velhos reumáticos, aleijados... Mas, é o caso de perguntar, riríamos de um corpo perfeito? Bergson explica que riremos de todos os aleijões – ou desvios em relação a certas convenções estabelecidas por grupos sociais –, desde que a nossa insensibilidade e inteligência sufoquem a emoção. Com essas observações, o que pretendo ressaltar é que o corpo pode ser uma fonte do cômico.

A primeira cena de *Mateus e Mateusa* explora exatamente esse tipo de comicidade, que Bergson denomina comicidade das formas. Mateus tem reumatismo nas pernas e inchações nos braços, é calvo e usa peruca, tem voz rouquenha e anda com muita dificuldade. Sua mulher, Mateusa, não lhe deve nada: é velha, feia e magricela, sofre de asma e tem uma perna mais curta que a outra. Estamos diante de figuras grotescas, cujas deformidades as tornam ridículas e caricatas. E ao se movimentarem no palco, conforme se lê nas rubricas do texto, os velhos, com gestos e movimentos, devem enfatizar essa comicidade projetada em seus corpos deformados. No final da segunda cena, por

exemplo, Mateusa “entra rengueando, revirando os olhos, e fazendo mil trejeitos”⁵.

Recursos como esse aproximam Mateus e Mateusa do teatro farsesco, um teatro que depende fundamentalmente do corpo do ator. Eric Bentley, num texto sobre a farsa, faz uma observação que se ajusta perfeitamente à pequena comédia de Qorpo-Santo: “O teatro de farsa é o teatro do corpo humano, mas de um corpo num estado tão distante do natural quanto a voz de Chaliapin está longe de minha voz ou da dos leitores. É um teatro em que, embora os fantoches sejam homens, os homens são superfantoches. É o teatro do corpo surrealista”⁶. Nada mais distante do natural do que os corpos de Mateus e Mateusa. Observe-se que Mateus, além dos traços mencionados acima, tem um nariz de cera e uma orelha postiça. Acrescente-se que ele usa peruca e teremos uma feição que é quase máscara. Se nos lembrarmos de que na terceira cena o nariz se entorta na luta com a esposa e a orelha cai, não teremos dúvida: é o corpo surrealista no teatro.

Outra característica da farsa, segundo Bentley, é a violência, mas, obviamente, sem qualquer consequência trágica. Ele exemplifica com uma peça de Noël Coward, na qual o genro esbofeteia a sogra, que desmaia, e diz que isso só poderia acontecer numa farsa, nunca em outro tipo de peça

5. Qorpo-Santo, *Teatro Completo*, Rio de Janeiro, SNT, 1980, p. 97. As demais citações de peças do autor virão seguidas do número da página desta edição.

6. Eric Bentley, *A Experiência Viva do Teatro*, trad. de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Zahar, 1967, p. 228. Os aspectos surrealistas da obra de Qorpo-Santo estão amplamente estudados no livro *Qorpo-Santo: Surrealismo ou Absurdo?*, de Eudinyr Fraga (São Paulo, Perspectiva, 1988).

teatral. E acrescenta, categórico: “Sem agressão a farsa não funciona”⁷. Ora, em *Mateus e Mateusa* a relação entre os velhos é caracterizada tanto pela agressão física quanto verbal. Há inclusive certas expressões burlescas que a moral rígida do século XIX certamente não permitiria no palco. Logo na primeira cena Mateus abre a camisa e mostra a Mateusa “chagas que tua mãe com seus lábios de vênus imprimiu-me neste peito” (p. 89). Mateusa, por sua vez, diz na terceira e última cena que “nunca mais hei de aturar este carneiro velho, e já sem guampas” (p. 99). Em outras comédias, Qorpo-Santo utiliza várias expressões grosseiras e obscenas, que dão uma idéia da irreverência com que construiu a sua dramaturgia.

Em *Mateus e Mateusa*, as agressões verbais dominam a primeira cena. Mas o que surpreende mesmo é o porquê dessas agressões, extravasado na queixa da ciumenta esposa: “Já não quer dormir comigo!” (p. 90). Não é o fato de serem velhos que provoca o riso, mas o fato de serem velhos estropiados, verdadeiros trastes que se arrastam em cena, caricaturas de velhos. Há, portanto, uma inversão do senso comum na comédia, que a projeta para o terreno do absurdo. Poderíamos esperar tudo de Mateusa, menos a reivindicação de fundo sexual. Esta nos parece absurda, fora de propósito e por isso mesmo engraçada. Vale observar também que Mateusa deve fazer a sua queixa “virando-se para o público”, como diz a rubrica. Isso significa que a relação entre palco e platéia se faz de maneira franca e direta, que *Mateus e Mateusa* requer a cumplicidade dos espectadores para fazer valer sua lógica absurda, se é que cabe o paradoxo.

7. *Idem*, p. 218.

Quanto às agressões físicas, presentes na terceira cena da peça, são cômicas também em função dos corpos carcomidos dos dois velhos. Eles se atracam, lutam, caem um sobre o outro, dão cadeiradas e bengaladas, mas sempre com muita dificuldade de movimentos. Rubricas do tipo “Querem erguer-se sem poder” ou “Ambos levantaram-se muito devagar, a muito custo” (pp. 98 e 99) dão uma idéia de como Qorpo-Santo explora a rigidez dos corpos dos velhos. Essa rigidez é inevitavelmente cômica. Como é cômica qualquer rigidez do caráter e do espírito. É o que ensina Bergson:

O que a vida e a sociedade exigem de cada um de nós é certa atenção constantemente desperta, que vislumbre os contornos da situação presente, e também certa elasticidade de corpo e de espírito, que permitam adaptar-nos a ela. Tensão e elasticidade, eis as duas forças reciprocamente complementares que a vida põe em jogo. Acaso falem gravemente ao corpo, e daí os acidentes de todos os tipos, as debilidades, a doença. Faltarão ao espírito, e daí todos os graus da indigência psicológica e todas as variedades da loucura. Faltarão ao caráter, e daí termos os desajustes profundos à vida social, fontes de miséria, às vezes ensejo do crime⁸.

Em outras palavras, todo tipo de rigidez é indício de excentricidade. E a sociedade “corrige” o excêntrico com o riso. O próprio Qorpo-Santo, um excêntrico, conforme se sabe, devia provocar o riso de seus contemporâneos quando entrava em seu sobrado pelas janelas, utilizando uma escada, em vez de entrar pela porta. A excentricidade das personagens Mateus e Mateusa está em seus corpos, gestos e palavras. Está também na reivindicação sexual de Mateusa, que na terceira cena confessa ao marido ter um amante.

8. Henri Bergson, *op. cit.*, p. 18.

“Não se chegue para mim (pondo as mãos na cintura e arregaçando os punhos) que eu não sou mais sua! Não o quero mais! Já tenho outro com quem pretendo viver mais felizes dias” (p. 98). A confissão de Mateusa é uma piada que vem coroar a comicidade dessa “guerra doméstica” entre os velhos, travada com palavras chulas ou obscenas e com a pancadaria típica da farsa.

Se o significado das ações da primeira e terceira cenas parece ser a deterioração da família, o que ocorre na segunda cena não deixa de apontar para a mesma direção. As três filhas do casal, Pedra, Catarina e Silvestra (esta tem apenas nove ou dez anos de idade, o que é espantoso se nos lembrarmos de que os velhos têm oitenta anos) discutem, brigam e disputam a preferência do pai. Não há, porém, pancadaria nessa cena; nem agressões verbais. Mateus logo apazigua as filhas e o que se vê em seguida é um quadro de harmonia, de exagerada “paz doméstica”. Tão exagerada, que o leitor/espectador pode tomá-la como paródia dos enredos e dos estilos que apresentam a placidez da vida em família, tema comum na dramaturgia das décadas de 1850 e 1860. A comicidade, então, passa a depender mais das palavras do que dos corpos das personagens, embora os excessos retóricos dos diálogos entre Mateus e as filhas devam ser acompanhados, por vezes, de gestualidade caricata. Um exemplo:

MATEUS (*voltando e olhando para Catarina*) – Minha querida Filha! Minha querida Catarina! (*abraçando-a*) És tu, oh! quanto me apraz ver-te! Se tu soubesses, queridíssima Filha, quão grande é o prazer que banha (*inclinando-se e levando a mão ao peito*) este peito! Sim (*tornando a abraçá-la*), tu és um dos entes que fazem com que eu preze a velha existência, ainda por alguns dias! Sim, sim, sim! Tu, tua sábia irmã Pedra; e... e

aquela que ainda hoje não tive a fortuna de ver, a tua mais que simpática irmã Silvestra; – são todas três os Anjos que me amparam; que me alimentam o corpo e a alma; por quem, e para quem vivo; e morreria, se fosse mister!
[...]

PEDRA e CATARINA (*formando com as mãos pegadas umas nas outras um círculo em roda do pai*) – Nosso Papaizinho! não há de se desgostar. Não há de chorar; não há de chorar *dançando*. Nós havemos de amparar o nosso querido Papai... (*O Pai vira-se ora para uma ora para outra, cheio do maior contentamento: o sorriso não lhe sai dos lábios; os olhos são ternos, a face se franze de prazer; quer falar, e apenas diz: Meu Deus! eu sou; eu sou tão feliz! que... Sim, sou; sou muito feliz*). (pp. 92 e 93)

Toda a segunda cena é construída com esse tipo de linguagem e gestualidade. A certa altura, Pedra, impressionada com o palavreado da pequena Silvestra, comenta: “[...] como é retórica!” (p. 92). Ora, o próprio autor oferece a chave para compreendermos o significado da segunda cena. Tudo não passa de retórica, de artificialismo, de paródia que resulta em sátira da “paz doméstica”. A cordialidade excessiva e o exagero nos gestos e palavras deformam o relacionamento entre Mateus e as filhas, revelando a outra face da deterioração da família. No reverso das agressões físicas e verbais dos velhos estão os afetos fingidos das filhas e o interesse pelos objetos e presentes que o pai pode lhes dar.

Tudo indica, pois, que o significado mais profundo da comédia é satírico. A sátira à família, ou pelo menos a um tipo de família caracterizado por relacionamentos conflitantes e falsos, ganha uma aparente dimensão moralizadora no fecho da comédia, quando o criado Barriôs, em sua única fala, dirige-se ao público para dizer que tudo o que se passou é consequência do mau exemplo a cidadãos de autoridades

que não respeitam as leis e as instituições. Na terceira cena, em meio à pancadaria, Mateus e Mateusa, irreverentemente, jogam um no outro exemplares da Constituição do Império, da História Sagrada e do Código Criminal. O velho guarda o último para usar as folhas quando tiver “necessidade de ir à latrina” (p. 99). A sátira à família acaba por alcançar, na atitude de Mateus, a própria organização social, já que sua legislação tem a mesma serventia do papel higiênico.

Mateus e Mateusa reúne as duas características essenciais da sátira, apontadas por Northrop Frye: o humor baseado num senso de grotesco e absurdo e a invectiva⁹. No primeiro caso, estão os velhos com seus “corpos surrealistas”, o tema do adultério e as filhas com seus pulinhos e trejeitos que as tornam caricaturas de filhas; no segundo, percebe-se o ataque feroz ao desrespeito das instituições nas palavras de Barriôs, porta-voz do autor, ou mesmo na cena da briga com os livros. O final da comédia deixa transparecer, por incrível que pareça, o conservadorismo e o moralismo de Qorpo-Santo, preocupado com a defesa da família, mas desastrosamente metendo os pés pelas mãos. Quer dizer, o discurso de Barriôs não salva as instituições ou o conceito de família. É também uma peça retórica e, como tal, pode ser compreendida pelo ângulo da paródia. E isso anula qualquer dimensão moralizadora.

O efeito total de *Mateus e Mateusa* é, portanto, o de um mundo virado pelo avesso. Em princípio, tudo o que deveria ser elevado – casamento, família, relacionamento do pai com as filhas, instituições – é rebaixado e satirizado de maneira tão corrosiva que até as palavras de Barriôs acabam se encaixando nesse mundo invertido. Esse é, aliás, o me-

9. Northrop Frye, *Anatomia da Crítica*, trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos, São Paulo, Cultrix, 1973, p. 220.

canismo da farsa: explorar ao máximo as inversões de certos comportamentos e normas sociais, para desmascarar as suas aparências. Em *Mateus e Mateusa* o desmascaramento é total. E o resultado parece próximo do que Bakhtin denominou “realismo grotesco”¹⁰, para caracterizar o efeito construído por certas manifestações culturais populares da Idade Média e do Renascimento, entre elas a farsa. O que caracteriza o “realismo grotesco” é exatamente o rebaixamento de tudo o que é elevado. E é isso o que a farsa medieval faz: todos as suas personagens são medíocres, moral e intelectualmente; todos os ridículos são abordados e satirizados; nossa simpatia não vai para nenhum personagem, uma vez que a tônica geral é o rebaixamento.

Essas idéias se aplicam perfeitamente a *Mateus e Mateusa*, uma comédia em que não há o herói positivo lutando pelo prêmio final e que impossibilita qualquer relação empática entre leitor e texto ou palco e platéia. Radicalizando essa puxada de Qorpo-Santo em direção às manifestações do teatro popular de origem medieval, eu diria ainda que não só *Mateus e Mateusa*, mas também as outras peças do autor têm uma comicidade próxima daquela utilizada pelos saltimbancos em suas *soties*, um tipo de comédia satírica medieval mais incisivo que as farsas. Eis como a *sotie* é definida por Pierre Voltz: “É antes de tudo, entre os saltimbancos, o gosto pela fantasia gratuita, o *coq-à-l’âne*, o jogo de palavras: eles amam o divertimento burlesco e cultivam as seqüências de frases que fazem rir pelo seu senso de absurdo”¹¹.

10. Mikhail Bakhtin, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*, trad. de Yara Frateschi Vieira, São Paulo, Hucitec, 1987, pp. 1-51.

11. Pierre Voltz, *La Comédie*, Paris, Armand Colin, 1964, p. 23.

Coq-à-l'âne é a passagem sem transição e sem motivo de um assunto para outro. Em *Mateus e Mateusa*, o exemplo mais engraçado se dá quando o marido pede à mulher que lhe diga por que mudou o nome de batismo que havia recebido dos pais. São duas ou três falas, apenas, mas suficientes para percebermos que se trata de um enxerto um tanto aleatório. Poderíamos colher vários exemplos de *coq-à-l'âne* em outras peças de Qorpo-Santo. Mas o que parece pertinente lembrar é que esse processo é levado às últimas conseqüências em *Dous Irmãos*, *O Marinheiro Escritor*, *O Marido Extremoso* ou *O Pai Cuidadoso* e *A Impossibilidade de Santificação* ou *A Santificação Transformada*. Nessas comédias, os atos ou quadros se sucedem sem que haja ligação entre eles. São atos ou quadros autônomos, cada um com um assunto diferente.

Quanto aos jogos de palavras, não se trata de exclusividade da *sotie*. A baixa-comédia os emprega sempre que possível e Qorpo-Santo, particularmente, não os economiza. Em *Mateus e Mateusa* o velho provoca o nosso riso ao investir contra a esposa, com a bengala na mão, dizendo-lhe: “Já que a Sra. não faz caso da lei escrita! falada! e jurada! há de fazer da lei cacetada! paulada! ou bengalada!” (p. 100). Rimas, palavras obscenas, nomes esquisitos – Esterquilínia, Findinga, Rapivalho, e muitos outros – são recursos largamente aproveitados por Qorpo-Santo, o que demonstra que ele via a palavra como fonte inesgotável da comicidade burlesca.

Finalmente, da *sotie* as comédias de Qorpo-Santo têm a graça da bufonaria que surpreende, espanta e faz rir, bem como o senso do absurdo em muitos dos seus diálogos. Alguns passos atrás, observei que a reivindicação de fundo sexual de Mateusa na frase “Já não quer dormir comigo”

provocava o riso justamente por ser inesperada e por trazer em seu bojo todo o absurdo de uma situação.

III

Farsa, sátira, *sotie*, eis alguns pontos de referência importantes para se compreender os processos de produção do cômico em *Mateus e Mateusa*. É visível a distância em relação à alta comédia, à comédia de caráter de Molière, ou a qualquer forma elegante de comédia, como as escritas pelo nosso Machado de Assis, as conhecidas “comédias de salão”. Qorpo-Santo é um comediógrafo que se inscreve na linhagem da comicidade popular, cujas raízes estão solidamente plantadas na Idade Média e no Renascimento. Seu teatro é o do *homo ludens*, isto é, um teatro que valoriza o jogo dramático, a representação, o trabalho do ator. Daí a exploração do corpo e dos gestos, fontes primitivas da comicidade, situadas no degrau mais baixo da hierarquia do cômico por teóricos e estudiosos do passado. Não é o caso do já citado Eric Bentley, para quem a farsa pode alcançar um alto nível de realização artística. Ele afirma, por exemplo, que os filmes mudos de Chaplin são obras-primas da farsa. Quem há de discordar? Nesses filmes, como se sabe, a comicidade depende fundamentalmente do corpo e dos gestos do ator.

O pensamento de Eric Bentley pode ser aplicado a *Mateus e Mateusa*, de certa forma, também uma obra-prima da farsa. Seus recursos cômicos, evidentemente, são aqueles que aparecem na maioria das comédias do autor. Só para dar um exemplo, pensemos na extravagância do criado Gabriel Galdino, o “gastrônomo” de *Um Assovio*, senhor

de uma bunda e uma barriga enormes, motivo de pilhéria inclusive das outras personagens. Na mesma peça a esposa de Galdino, Ludovina, é “velha feia e com presunções e ares de feiticeira” (p. 152). É quase sempre o “corpo surrealista” que aparece nas comédias de Qorpo-Santo, ora mais cômicas, ao tentar apará-los, acaba aparándo e dando pau- ora menos exigido, e que instaura aquele “realismo grotesco” tipicamente farsesco.

As agressões físicas e verbais, que em *Mateus e Mateusa* constróem um eficiente efeito cômico, são utilizadas com plena consciência pelo autor em outras peças. Ele sabia muito bem que esse recurso farsesco provoca o riso, como demonstra o desfecho da comédia *Certa Entidade em Busca de Outra*. Micaela e Ferrabrás se agriDEM, dão bengaladas um no outro e Brás, ao tentar apará-los, acaba aparándo e dando pancada também. Assim termina a comédia, com a seguinte recomendação do autor: “Escusado é dizer que nada devem poupar os cômicos para tornar mais interessante e agradável o gracejo” (p. 171). Seria cansativo arrolar aqui todas as cenas de pancadaria criadas por Qorpo-Santo. Vale a pena, porém, lembrar o final alternativo de *Um Credor da Fazenda Nacional*, deliciosa sátira à burocracia que emperra o funcionamento das repartições públicas. A comédia deve terminar com a cena do incêndio da repartição, em que há “descomposturas; repreensões; atropelamento, carreiras em busca d’água; ligeireza para se-apagar [sic]; aparecimento de alguns empregados, ao ouvirem o grito de fogo etc.” Para quem não gostar desse final, no caso de uma montagem, o autor sugere que a comédia pode acabar “com a cena da entrada do Inspetor; repreendendo a todos pelo mal que cumprem seus deveres; e terminando por atirarem com livros e penas; atrações e descomposturas etc.” (p. 145). O único problema é

que não há nenhum Inspetor na comédia, um lapso delicioso de Qorpo-Santo, já que a ação atribuída a esse personagem é desempenhada por alguém chamado “o Outro”. De qualquer forma, vale o registro do final farsesco e da clara preocupação do comediógrafo com o espetáculo teatral, procedimento repetido em outras ocasiões.

Os recursos do baixo cômico, como se vê, são abundantemente utilizados por Qorpo-Santo. A comicidade das formas ou do corpo, dos movimentos ou dos gestos, das palavras e das situações aparecem em todas as suas comédias. É preciso ressaltar, porém, um aspecto referido apenas de passagem e ligado à comicidade dos gestos e das palavras: o da obscenidade ligada ao sexo. É possível imaginar o escândalo que a representação da seguinte cena, da comédia *Duas Páginas em Branco*, provocaria em 1866:

ESPERTALÍNIO – É verdade, minha querida amiga; tal qual as compreendi, as descrevi; assim elas são! Tu sabes, porém, do que eu não gostei? Foi dele dizer-me que gostava de ver as mulheres bem asseadas e de ir (*pega nos peitos, beija-a e vai-lhe levantando o vestido, não muito*) fazendo assim (*com ar gracioso*) como nós costumamos fazer... (*beijando-a, pegando nos peitos e levantando os engomados vestidos etc.*) tu sabes, não? (p. 368).

Seguramente, a nossa platéia de meados do século passado ficaria incomodada se visse no palco um personagem apalpando os seios da companheira e ainda por cima comentando: “Que pomos deliciosos” (*Certa Entidade em Busca de Outra*, p. 167). Por muito menos, a polícia da época proibiu inúmeras peças de serem encenadas. A obscenidade, no entanto, sempre foi uma das armas mais poderosas dos autores satíricos. Sua tradição remonta a Aristófanes e,

segundo Matthew Hodgart, tem continuidade nas farsas medievais, passando ainda por Rabelais e Swift, entre outros, alcançando inclusive o moderníssimo James Joyce¹².

Qorpo-Santo afastou-se da polidez dos escritores brasileiros de seu tempo – notadamente os românticos e os realistas – e tratou burlescamente o tema do desejo sexual. Sua obra-prima, nesse terreno, intitula-se *As Relações Naturais*, uma comédia que aborda com incrível dose de liberdade a questão do prazer e da repressão do prazer pelas conveniências sociais. Ainda que no desfecho prevaleça a defesa das instituições e a repulsa das chamadas relações naturais – relações sexuais fora do casamento –, a impressão mais forte é de irreverente sátira dos costumes relacionados à prostituição ou à vida sexual da nossa pequena burguesia de meados do século XIX. Nesse sentido, pode-se ler *As Relações Naturais* como paródia dos enredos do teatro ou do romance romântico, em que a prostituta regenerada pelo amor e seu amante são alvo de todo tipo de idealizações.

A paródia, como diz Hodgart, é um recurso imprescindível da sátira. E Qorpo-Santo pode ser lido como comediógrafo acentuadamente farsesco e satírico. Daí a utilização da paródia como recurso cômico na maioria das peças que escreveu. Ela é fundamental em *Mateus e Mateusa*, em *As Relações Naturais* e em *Eu Sou Vida; Eu Não Sou Morte*. Nesta, a paródia atinge a retórica romântica, dessacralizando-a com quebras de tonalidade intencionais, como na passagem em que Lindo e Linda fazem declarações de amor um para o outro. Esse jogo amoroso dos amantes, em que tudo é brincadeira e comédia, culmina com a morte

12. Matthew Hodgart, *La Sátira*, trad. de Angel Guillén, Madrid, Guadarrama, 1969, p. 24.

de Lindo pelo marido traído. E o discurso que vem em seguida é de condenação do adultério e defesa da ordem. O problema, mais uma vez, é que a linguagem empregada é tão exagerada que se torna quase impossível não compreendê-la como paródia da visão conservadora que a peça parece – ou pretende? – defender. Em outras palavras: se o autor quis condenar o adultério, ele conseguiu, na verdade, ridicularizar a condenação do adultério, por força da ambigüidade que nasce da retórica exagerada. Confira o leitor:

O RAPAZ – Pois como as vontades são livres e cada qual faz o que quer; como não há leis, ordem, moral, religião!... Eu também farei o que quero! E porque esta mulher não me pode pertencer enquanto tu existires – varo-te com esta espada! (*Atravesando-o com a espada; há aparência de sangue*) Jorra o teu sangue em borbotões. Exausto o corpo, exausta a vida! e com ela todas as tuas futuras pretensões e ambições! Morre (*gritando e arrancando a espada*), cruel! e a tua morte será um novo exemplo – para os Governos; e para todos os que ignoram que as espadas se cingem; que as bandas se atam; que os galões se pregam; não para calcar, mas para defender a honra, o brio, a dignidade, e o interesse das Famílias! A honra, o brio, a dignidade, a integridade Nacional (pp. 133-134).

A impressão que se tem, lendo as peças de Qorpo-Santo, é que nelas o feitiço se volta contra o feiticeiro. Quer dizer, ao satirizar o que considera errado, para depois defender o que considera certo, geralmente por meio de uma sentença moralizadora colocada nos desfechos das peças, o autor talvez não perceba que o certo, pela sua fraqueza ou relatividade, acaba por se tornar um alvo da sátira. O que é curioso, e mesmo engraçado, é que exatamente nessa “falha” de construção está o melhor de Qorpo-Santo, o que possibilita, aliás, a sua leitura e representação, hoje, com inegável prazer.

IV

Já é tempo de concluir. O levantamento das formas do cômico empregadas por Qorpo-Santo – embora não tenha sido exaustivo – permite situá-lo, em termos de dramaturgia brasileira, no interior da tradição iniciada por Martins Pena e que alcançou a sua mais alta realização em Artur Azevedo. Mas é preciso assinalar a principal diferença entre o comediógrafo gaúcho e seus pares. Nestes, o princípio de construção obedece sempre a preocupações com a lógica interna dos enredos, ou seja, suas comédias têm começo, meio e fim; um problema é apresentado, desenvolvido e concluído. Nas peças de Qorpo-Santo, ao contrário, o enredo linear é desestruturado, há quadros quase sempre autônomos e personagens desaparecem de um ato para outro, sem qualquer explicação. Tudo dá a impressão de um verdadeiro caos nessa obra fragmentária e instigante. Assim, embora seja possível inserir o autor na tradição cômica iniciada por Martins Pena, sua dramaturgia destoa da dos outros comediógrafos do século XIX, graças a características bastante peculiares que a projetam para outro contexto: o da vanguarda. Afinal, há em sua obra uma série de traços que podem ser encontrados nos autores do chamado Teatro do Absurdo ou nos surrealistas. Há, porém, que equacionar bem a questão, para que o ufanismo não se sobreponha à atividade crítica. Foi o que fez, por exemplo, Flávio Aguiar em seu livro *Os Homens Precários*. Após estudar exaustivamente a obra do escritor gaúcho, conclui que “se Qorpo-Santo é, em parte, um precursor do Teatro do Absurdo, ele é, antes, o precursor de si próprio. Paralisado pelas próprias contradições, que nenhum público constanteaju-

dou a resolver, seu teatro tornou-se esse amplo painel onde é possível projetar as vocações surrealistas, os impulsos brechtianos, as sensações do Absurdo, e, certamente, muitas outras coisas que até agora sequer se imaginaram¹³. De fato, nesse “amplo painel” é possível projetar um pouco de tudo. A título de exemplo, vejamos como Ionesco se refere à comicidade das suas peças, no texto “Expérience du Théâtre”, de 1958:

Se o valor do teatro está no acúmulo de efeitos, é preciso intensificá-los ainda mais, sublinhá-los, acentuá-los ao máximo. Levar o teatro para além daquela zona intermediária, que não é nem teatro nem literatura, significa restituí-lo ao seu terreno específico, aos seus limites naturais. É preciso não mais esconder as *ficelles*, mas torná-las ainda mais visíveis, deliberadamente evidentes, aprofundar o grotesco, a caricatura, ir além da ironia pálida das espirituosas comédias de salão. No lugar de comédias de salão, a farsa, o traço paródico extremo. Humor, sim, mas com os meios do burlesco. Uma comicidade dura, grosseira, excessiva. Chega de comédias dramáticas. Que se volte ao insustentável, que se leve tudo ao paroxismo, lá onde se encontram as fontes do trágico. Fazer um teatro de violência: violentamente cômico, violentamente dramático¹⁴.

Como se vê, as fontes da comicidade de Ionesco são as mesmas de Qorpo-Santo: o grotesco, a caricatura, a farsa, a paródia, o burlesco, a agressão – todas as formas do baixo cômico. Não é o mesmo, porém, o resultado da aplicação desses recursos. Ionesco é um escritor sofisticado, que começou a escrever sob o impacto da Segunda Guerra Mundial, conscientemente preocupado em romper as amarras

13. Flávio Aguiar, *op. cit.*, p. 207.

14. Eugène Ionesco, *Notes et Contrenotes*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 12-13.

do teatro realista e em buscar um caminho novo para exprimir as angústias e as dúvidas de um tempo dilacerado pela ação brutal do homem. Qorpo-Santo foi um escritor provinciano, que escreveu ora em sua lucidez ora em sua loucura uma obra desigual, com momentos geniais, sem dúvida, mas sem a amplitude e a significação do Teatro do Absurdo. Talvez o maior elogio que se possa fazer ao escritor brasileiro seja o reconhecimento de que sua dramaturgia resistiu ao tempo, o que é uma inegável prova de qualidade. Em teatro, é bom ressaltar, isso não é pouco. Quantos autores do século XIX enfrentam o palco contemporâneo com a graça e a vivacidade de Qorpo-Santo?

7. SÍLVIO ROMERO, JOSÉ VERÍSSIMO E O TEATRO BRASILEIRO

O estudioso do teatro e particularmente da literatura dramática está sempre às voltas com um delicado problema epistemológico: a peça teatral é literatura? Até o final do século XIX ninguém tinha dúvidas acerca do caráter literário do teatro. O gênero dramático dividia com o lírico e o épico as atenções de quem se dedicava ao estudo da literatura. E as peças eram julgadas pelo seu mérito literário. O século XX, porém, assistiu ao desenvolvimento do teatro como uma arte autônoma, cada vez mais distanciada da literatura, na medida em que sua realização plena acontecia no palco, como o resultado de uma soma de contribuições: a do encenador, dos intérpretes, do cenógrafo, do iluminador, do figurinista, do músico e do dramaturgo. Reduziu-se, portanto, a importância do texto dramático e não tardou para que surgisse a idéia radical de que era desnecessário ao espetáculo.

As novas concepções trouxeram um problema adicional aos historiadores da literatura: o que fazer com a dramaturgia? Incluí-la nas histórias da literatura ou excluí-la? Em ambos os casos, com que argumentos? Consultar as histórias da literatura brasileira, verificar o tratamento que é dado à dramaturgia e refletir sobre os impasses e as possíveis soluções que foram encontradas nos séculos XIX e XX são os procedimentos previstos para se abordar tais questões e talvez o caminho para se compreender também como se constituiu ao longo do tempo a própria historiografia do teatro brasileiro. Mas essa tarefa foge aos limites deste texto, que procura apenas fazer uma primeira aproximação do problema, contemplando as obras dos dois primeiros grandes historiadores da literatura brasileira: Sílvio Romero e José Veríssimo.

Como se sabe, havia entre ambos diferenças insuperáveis. O primeiro entendia a crítica como uma atividade ampla, voltada para as “manifestações espirituais da nação, estudando o meio, as raças, o folclore, as tradições, tentando elucidar os assuntos nacionais à luz da filosofia superior do evolucionismo spenceriano, procurando uma explicação científica da nossa história e vindo encontrar no mestiçamento (físico ou moral) a feição original da nossa característica”¹. Daí o caráter volumoso da sua *História da Literatura Brasileira*, publicada em 1888, na qual há espaço para o comentário não só de obras literárias, mas também de obras de publicistas, oradores, juristas, moralistas, economistas e historiadores. José Veríssimo, comentando a segunda edição da obra de Sílvio Romero, em 1902 e 1903, obser-

1. Sílvio Romero, *História da Literatura Brasileira*, 3. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1943, tomo V, p. 441.

va que, “sendo mais que uma história da literatura”, ela é “quase uma história da nossa cultura”. E pergunta se cabe à história da literatura “comportar tudo quanto na ordem intelectual se escreveu no Brasil, ou, como penso, somente o que é propriamente literário ou o que, não o sendo, tem bastante generalidade e virtudes de emoção e de forma para poder ser incorporado na literatura?”²

Para José Veríssimo, a literatura englobava apenas os escritos que tinham finalidade artística. E a crítica, por sua vez, devia ter por base, em primeiro lugar, critérios estéticos. Como observa Antonio Candido, tais critérios são “visíveis na sua preocupação pela coerência da narrativa, a organização da obra, a lógica do personagem, a pertinência da linguagem”, enquanto que na obra de Sílvio Romero encontram-se critérios não-estéticos, como “fidelidade ao real, sentimento da vida, sinceridade, valentia da emoção, função nacional do texto e outros”³. José Veríssimo, na “Introdução” à sua *História da Literatura Brasileira*, publicada em 1916, insiste mais uma vez em estabelecer as diferenças que existiam entre ambos:

A História da Literatura Brasileira do Sr. Dr. Sílvio Romero é sobretudo valiosa por ser o primeiro quadro completo não só da nossa literatura mas de quase todo o nosso trabalho intelectual e cultura geral, pelas idéias gerais e vistas filosóficas que na história da nossa literatura introduziu, e também pela influência excitante e estimulante que exerceu em a nossa atividade literária de 1880 para cá.

2. José Veríssimo, *José Veríssimo: Teoria, Crítica e História Literária* (Seleção e apresentação de João Alexandre Barbosa), Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos; São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1977, p. 115.
3. Antonio Candido, Introdução, em Sílvio Romero, *Sílvio Romero: Teoria, Crítica e História Literária*, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos; São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1978, p. XXIV.

Com diverso conceito do que é literatura, e sem fazer praça de filosofia ou estética sistemática, aponta esta apenas a fornecer aos que porventura se interessam pelo assunto uma noção tão exata e tão clara quanto em meu poder estiver, do nosso progresso literário, correlacionado com a nossa evolução nacional. E foi feita, repito-o desenganadamente, no estudo direto das fontes, que neste caso são as mesmas obras literárias, todas por mim lidas e estudadas, como aliás rigorosamente me cumpria⁴.

Contrário ao nacionalismo como critério de valor e à idéia de que a obra literária se realiza enquanto documento social, José Veríssimo define a literatura como “arte literária”. E acrescenta: “Somente o escrito com o propósito ou a intuição dessa arte, isto é, com os artifícios de invenção e de composição que a constituem é, a meu ver, literatura” (p. 10).

As divergências apontadas acima, embora de maneira abreviada, revelam algumas linhas gerais do pensamento dos dois eminentes historiadores da literatura brasileira. Não será preciso dizer que na abordagem da nossa produção dramática tais divergências estarão presentes, determinando as análises e os julgamentos de valor.

Em primeiro lugar, apontemos os pontos comuns. Ambos estudam a produção dramática do século XIX como parte da produção literária. “Um escritor – afirma Veríssimo – não pode ser bem entendido na sua obra e ação senão visto em conjunto, e não repartido conforme os gêneros diversos em que provou o engenho” (p. 15). Assim, para exemplificar, as peças de um Gonçalves Dias são comentadas ao lado dos poemas. Curiosamente, Veríssimo procede dessa maneira, mas

4. José Veríssimo, *História da Literatura Brasileira*, 5. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1969, pp. 16-17.

ao final do volume faz uma síntese da evolução do teatro no capítulo “O Teatro e a Literatura Dramática”. Sílvio Romero não dedicou um capítulo especial ao teatro e procedeu da seguinte maneira: estudou a obra dramática dos poetas junto com a poesia e a dos romancistas junto com os romances. Quer dizer, os dois historiadores consideraram o teatro enquanto realização literária. Romero chega a dizer que aprecia mais os dramas quando os lê, porque “uma representação teatral é uma arte que se sobrepõe a outra e a vela em grande parte” (tomo III, p. 256). Veríssimo, por sua vez, elogia as qualidades puramente teatrais de Martins Pena, que sabia combinar os efeitos cômicos, dispor as cenas etc., mas observa, numa frase reveladora de suas restrições: “Martins Pena não é senão isto, um escritor de teatro” (p. 254). Em outras palavras, faltava ao criador da comédia brasileira o propósito literário.

Os dois historiadores da literatura brasileira seguiam os conceitos da época, à semelhança de todos os intelectuais brasileiros. Por azar, viveram justamente num período em que o teatro de cunho literário no Brasil encontrava-se em decadência, vencido no palco e na preferência do público por gêneros teatrais como a opereta, a revista, a mágica e o drama fantástico. Machado de Assis, aliás, já anunciara essa decadência no conhecido artigo “Instinto de Nacionalidade”, de 1873, em termos bastante fortes: “Hoje, que o gosto público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos instintos inferiores?”⁵. Em seu rápido balan-

5. Machado de Assis, *Crítica Literária*, Rio de Janeiro, Jackson, 1951, p. 150.

ço da produção dramática brasileira, Machado de Assis elogia os autores do romantismo e do realismo, que escreveram dramas e comédias com inequívocos propósitos literários.

Voltando a Romero e Veríssimo, podemos dizer ainda que ambos se ocupam do período colonial com extrema parcimônia. Hoje, quando lemos os ensaios de Décio de Almeida Prado reunidos no livro *Teatro de Anchieta a Alencar*, temos uma boa noção acerca das nossas primeiras manifestações teatrais e da própria construção do teatro brasileiro ao longo do tempo. Mas no final do século XIX os nossos dois historiadores da literatura foram prejudicados pelo desconhecimento de aspectos que só foram revelados por pesquisas posteriores. Veríssimo, aliás, descarta a idéia de relatar a vida teatral na colônia, porque não estava interessado nos espetáculos teatrais sobre os quais havia notícias nas obras dos cronistas e viajantes. Dizia não haver, daqueles tempos, um só documento de literatura dramática e que esta só vai nascer no Brasil com Gonçalves de Magalhães e Martins Pena, no romantismo. Nessas poucas observações sobre o teatro brasileiro na colônia é que começam as divergências entre Veríssimo e Romero. O segundo, apelando para o critério nacionalista, inclui Antonio José da Silva em nossa história literária e comenta sua obra, pelo simples fato de ter o comediógrafo nascido no Rio de Janeiro. O primeiro pondera que o “infeliz e engenhoso Antonio José” exerceu toda a sua atividade literária em Portugal, completamente alheio ao que se passava no Brasil.

É ainda o critério nacionalista que fará de Sílvio Romero um crítico bastante condescendente em relação ao teatro brasileiro. Em 1901, ele publicou um livrinho inteiramente dedicado a Martins Pena, no qual faz uma

defesa entusiasmada da nossa produção dramática, nos seguintes termos:

Não possuímos obras de romancistas que, em seu gênero, sejam superiores ao *Demônio Familiar* e *Mãe*, de Alencar, à *Matilde* e *Calabar*, de Agrário, à *Torre em Concurso*, de Macedo, ao *Antonio José*, de Magalhães, às *Doutoras*, de França Júnior, ao *Noviço* e *Judas em Sábado de Aleluia*, de Pena. Quase outro tanto se poderia afirmar da *História de uma Moça Rica*, de Pinheiro Guimarães, de *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, das *Coisas da Moda*, de Joaquim Serra⁶.

Veríssimo discorda completamente desse ponto de vista e afirma que, ao contrário, a dramaturgia brasileira “não deixou de si nenhum documento equivalente aos que nos legou o romantismo no romance ou na poesia”. E mais: “A literatura dramática brasileira nada conta, ao meu ver, que valha o *Guarani* ou a *Iracema*, a *Moreninha* ou as *Memórias de um Sargento de Milícias*, a *Inocência* ou *Brás Cubas*, os *Cantos* de Gonçalves Dias ou os poemas da segunda geração romântica” (p. 258). Às palavras de Veríssimo, Romero poderia retrucar com os argumentos expostos em seu “Quadro Sintético da Evolução dos Gêneros na Literatura Brasileira”, no qual afirma que “a história da nossa dramaturgia é que não tem sido feita com o cuidado, o desvelo, o amor que fora para desejar [...]. Ninguém lê dramas e comédias, ou os lê rarissimamente” (tomo V, p. 433).

O fato é que as diferentes avaliações resultam dos diferentes conceitos de literatura que cada um adotou. Romero, nacionalista, fazia poucas restrições à dramaturgia brasileira e valorizava principalmente o gênero cômico, porque o via

6. Sílvio Romero, *Martins Pena*, Porto, Chardron, 1901, p. 62.

como documento de uma época. Nada fala mais alto a esse respeito do que os elogios dirigidos a Martins Pena, que introduzira em sua obra “o intenso realismo dos observadores modernos”. O resultado era uma fotografia tão perfeita dos costumes que “se se perdessem todas as leis, escritos, memória da história brasileira dos primeiros cinquenta anos deste século XIX, que está a findar, e nos ficassem somente as comédias de Pena, era possível reconstruir por elas a fisionomia moral de toda essa época” (p. 87).

Tal entusiasmo, evidentemente, não era compartilhado por Veríssimo, como já vimos acima. Sua preferência era pelo texto teatral com valor literário, como se percebe, por exemplo, nos elogios dirigidos às comédias de Machado de Assis. A seu ver, as peças de estréia do escritor eram notáveis “pelas qualidades de espírito e composição” (p. 278). *Não Consultes Médico* era um sainete “digno de Musset..., excelente como literatura” (p. 289). Veríssimo elogia o estilo elegante do jovem Machado e observa que suas comédias não tinham grande valor teatral. Não se tratava exatamente de uma restrição. Ao autor de *Dom Casmurro* faltavam “as qualidades, sobretudo as inferiores, as habilidades do ofício de autor dramático, a acomodação ao gosto público e à perspectiva particular da rampa, uma porção de dons somenos, mas essenciais ao bom sucesso na arte inferior que é o teatro” (p. 289).

Não nos assustemos com o adjetivo. Desde que Aristóteles, na *Poética*, atribuiu uma importância secundária ao espetáculo teatral, criou-se uma tradição que só os movimentos de vanguarda da virada do século XIX e os tempos modernos conseguiram abalar. Veríssimo tinha atrás de si toda a história do teatro, escrita preferencialmente pelo ângulo da literatura dramática. E tinha também um modelo de

história da literatura, na qual o teatro só era comentado enquanto texto: a *Histoire de la Littérature Française*, de Gustave Lanson, publicada em 1894 e citada na “Introdução” à sua *História da Literatura Brasileira*. Para Veríssimo, o espetáculo teatral era um entrave à realização literária de uma peça. Quando escrita para ser representada, esta terá diante de si uma platéia “que será sempre em maioria composta de ignaros ou simples, para que lhe não bastem as qualidades propriamente literárias” (p. 290).

Romero, que tinha menor acuidade para os elementos estéticos do texto literário, não se preocupou muito com as questões expostas acima. Há apenas uma passagem em sua *História da Literatura Brasileira*, já parcialmente citada, na qual, comentando a opinião de Gonçalves Dias de que o drama para ser corretamente apreciado deve ser representado, afirma:

Tenho medo de dizer uma heresia; porém, pelo que me toca, aprecio mais os dramas, especialmente dos grandes mestres, quando os leio. Se, além da leitura, ocorrer uma boa representação, meu conhecimento da obra não aumentará grande coisa, quanto à obra literária em si.

Se nunca li o drama e só o ouvi representar, nada sei dizer sobre ele, porque o que apreciei no palco foi o trabalho dos atores, sua voz, seus gestos, seu jogo cênico, seu *savoir dire* e *savoir faire* em cena e não a criação do poeta diretamente.

Uma representação teatral é uma arte que se sobrepõe a outra e a vela em grande parte. O talento dos atores produz uma como segunda criação que pode até certo ponto dificultar a exata inteligência da primeira (tomo III, p. 256).

Como se vê, tanto Veríssimo quanto Romero encaram o teatro em sua dupla natureza: como texto e como espetáculo.

lo. Mas, fiéis aos postulados do seu tempo, estabelecem uma hierarquia, valorizando em primeiro lugar o aspecto literário da peça teatral. Se pensam da mesma maneira, quanto a esse aspecto particular, separam-se, porém, na metodologia, nas análises, interpretações e, muitas vezes, nos juízos de valor. Há pouco, vimos os elogios de Veríssimo aos aspectos literários das comédias de Machado de Assis. Pois Sílvia Romero praticamente as ignora, dedicando-lhes apenas duas linhas, nas quais afirma que “são contos dialogados sem vida autônoma, sem as vantagens da novelística” (tomo V, p. 125). Na verdade, as restrições que se acumulam no capítulo dedicado ao conjunto da obra de Machado de Assis são um primor de miopia crítica.

Para encerrar, um último paralelo pode ser estabelecido entre Veríssimo e Romero. Ambos consideram o período romântico como o mais rico da nossa dramaturgia, englobando aí a produção feita sob inspiração do realismo teatral francês. Destacam as obras dramáticas de Gonçalves de Magalhães, Martins Pena, Gonçalves Dias, Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar. Em segundo plano, referem-se a autores como Luís Antonio Burgain, Joaquim Norberto, Varnhagen, Teixeira e Sousa, Álvares de Azevedo, Quintino Bocaiúva, Aquiles Varejão, Agrário de Meneses, Pinheiro Guimarães, Castro Alves, Taunay, Franklin Távora e França Júnior. Sílvia Romero, mais prolixo, cita vários trechos de peças para exemplificar a arte de um determinado autor. Veríssimo, mais conciso, não só é mais rigoroso nas análises, como mais inteligente nos comentários sucintos e certos que faz.

Do teatro que lhes foi contemporâneo nas duas décadas finais do século XIX, pouco disseram. Sílvia Romero

limitou-se a lamentar em dois curtos parágrafos o desaparecimento da boa literatura dramática brasileira: “Meia dúzia de medíocres, de incapazes da última esfera mental apoderou-se dele [teatro] e produziu esta coisa informe, mísera e sem nome, que é a dramaturgia nacional na quadra que atravessamos, neste final de reinado do imperador D. Pedro II (tomo V, p. 258). Veríssimo, que terminou sua *História* em 1912, bem que poderia ter avançado mais. Considerava, porém, que o teatro brasileiro, “produto do romantismo, finou-se com ele (p. 258). Apenas de passagem, pois, referiu-se a Artur de Azevedo e a alguns companheiros de geração, como Valentim Magalhães, Urbano Duarte ou Moreira Sampaio, afirmando que tinham condições de fazer boa literatura dramática, mas que foram empurrados pelos empresários e pelo público aos gêneros pouco nobres do teatro comercial: revistas de ano, paródias, operetas, burletas etc.

Em que pesem algumas perspectivas críticas que envelhecaram ou mesmo alguns conceitos ultrapassados, as obras de Romero e Veríssimo são fontes indispensáveis para o estudo do teatro brasileiro. À falta de um grande historiador que tivesse se dedicado unicamente ao teatro entre nós no século XIX, é nelas que vamos colher as primeiras visões sistemáticas acerca desse gênero. São, portanto, o ponto de partida das histórias do teatro brasileiro que serão escritas no nosso século.

8. ALVARO MOREYRA: POESIA E TEATRO NO MODERNISMO

I

Duas obras de Alvaro Moreyra foram republicadas pelo Instituto Estadual do Livro do Rio Grande do Sul, em 1989: *Circo e Adão, Eva e Outros Membros da Família*. O escritor, hoje um tanto esquecido no mundo das letras, desfrutou de enorme prestígio em nosso meio artístico, notabilizando-se como poeta, cronista e homem de teatro. Nascido em Porto Alegre, em 1888, e morto no Rio de Janeiro, em 1964, sua iniciação literária ocorreu em plena *Belle Époque*, sob o influxo das correntes estéticas vigentes no final do século XIX, como aliás confessa numa passagem de *As Amargas, Não...*, livro de “lembranças” publicado em 1954: “Minha educação sentimental partiu toda do século XIX, daquele fim do século XIX, com na-

turalismo, parnasianismo, simbolismo e ainda romântico”¹.

A verdade, porém, é que, dentre os movimentos literários acima mencionados, o simbolismo foi aquele que falou mais alto à sensibilidade do poeta, um admirador confesso de Jules Laforgue e Antonio Nobre. Os versos de seu livro de estréia *Degenerada* (1909), bem como os de *Casa Desmoronada* (1909), *Elegia da Bruma* (1910), *Legenda da Luz e da Vida* (1911) e *Lenda das Rosas* (1916) estão impregnados de meios-tons crepusculares, de uma atmosfera melancólica e de um intimismo cercado de tristeza que caracterizam perfeitamente o penumbrismo, uma tendência poética nascida no interior do simbolismo.

Com a revolução modernista de 1922, Alvaro Moreyra mostrou-se sensível aos novos postulados estéticos e aproximou-se de escritores como Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Oswald de Andrade. No Rio de Janeiro, onde viveu a partir de 1910, sua casa tornou-se um dos locais mais freqüentados por artistas modernistas, aos quais abriu as portas da revista *Para Todos*, da qual era diretor. Desse contato resultaram também algumas colaborações para a revista *Estética* e para a *Revista da Antropofagia*.

Em várias passagens de *As Amargas, Não...* fica patente o entusiasmo de Alvaro Moreyra com o modernismo – “O chamado modernismo no Brasil foi o encontro com o Brasil. Éramos brasileiros por fora. Ficamos brasileiros também por dentro”². Esse encontro com o nacional marca profundamente os poemas modernistas reunidos em *Circo*, livro

1. Alvaro Moreyra, *As Amargas, Não...* Rio de Janeiro, Lux, 1954, p. 46.

2. *Idem*, p. 141.

que apareceu em 1929. São evidentes as afinidades do escritor com o Oswald de Andrade antropófago, sobretudo nos momentos em que recupera poeticamente os nossos tempos primitivos ou passagens da nossa história. Bons exemplos da busca de brasilidade efetuada por Alvaro Moreyra são poemas como “Visita de S. Tomé”, “Brasil Fidalgo”, “História” e “Estilização”.

Se a preocupação com o nacional se desdobra em vários poemas, seja através da utilização do folclore como matéria de poesia, seja pelo recurso à paródia de motivos românticos – como em “Modinha”, “A Minha Terra” e “A Mangueira e o Sabiá” –, há que se destacar também outras marcas modernistas nesse livro de Alvaro Moreyra: a liberdade da forma poética e o tratamento lírico de temas extraídos do cotidiano e da infância pessoal. Sem nenhum favor, *Circo* revela um poeta competente, integrado no seu tempo, mas que infelizmente não consolidou a sua obra poética nos anos seguintes, limitando-se a publicar apenas mais um livro, *Caixinha dos Três Segredos*, em 1933. Por essa razão, talvez, nas nossas histórias literárias seu nome seja sempre lembrado entre os poetas simbolistas e poucas vezes entre os modernistas.

II

Já como homem de teatro, Alvaro Moreyra desempenhou um papel relativamente importante nos anos que se seguiram à Semana de Arte Moderna. Como se sabe, o movimento modernista não renovou o teatro. Dificuldades de toda ordem impediram que tivéssemos já na década de 20

um grupo de dramaturgos e encenadores afinados com as transformações que aconteciam na poesia e na prosa. É claro que os escritores modernistas reivindicavam a modernização do teatro, como comprovam as críticas de Antonio de Alcântara Machado publicadas no *Diário Nacional*, na *Revista do Brasil*, segunda fase, e na revista *Terra Roxa e Outras Terras*. Mas o teatro comercial vivia da bilheteria, com as corriqueiras comédias de costumes que tinham público garantido. Para que o risco de mudança?

É nesse contexto que Alvaro Moreyra escreve *Adão, Eva e Outros Membros da Família*, em 1925. Trata-se de uma peça em quatro atos, construída com linguagem, personagens e problemas que de fato não tinham ainda aparecido na dramaturgia brasileira. As personagens são desindividualizadas: “Um”, “Outro”, “Mulher”, os principais, dividem a cena com “Redator que Acumula”, “Secretário”, “Jovem Poeta” e vários outros. Antinaturalista, a peça sugere que as personagens são máscaras ou marionetes – num típico processo de despersonalização expressionista –, já que no desfecho resignam-se a “morrer”: “Cortaram os nossos fios. Tivemos princípio, meio, fim. Contamos uma história. Fim...”

O enredo é bastante simples. Um mendigo e um ladrão, enriquecidos, tornam-se homens poderosos na sociedade. “Um”, como proprietário de uma agência de informações, e “Outro” como dono de um jornal. A “Mulher”, no primeiro ato uma viciada em cocaína e nos seguintes uma rica e bem-sucedida atriz, torna-se amante de “Outro”. Mas “Um”, traindo o amigo, convence-o a abandoná-la e a toma para si. No momento do acerto de contas, as duas personagens trocam insultos, porém logo põem os interesses financeiros

acima das questões pessoais. Sócias, vão fundar mais um jornal.

A rarefação do enredo poderia ser compensada com a criação de personagens densas, se o objetivo do autor, já expresso no título *Adão, Eva...* não fosse o de trabalhar com arquétipos. Como preencher então os quatro atos? Chegamos ao ponto fraco da peça. Alvaro Moreyra era o que os franceses chamam de *phraseur*, isto é, um homem apaixonado pelo jogo de palavras, pelo trocadilho, pelo dito espirituoso, pela frase precisa. Desse modo, as suas personagens dialogam o tempo todo sobre assuntos diversos, poucas vezes relacionados com a trama central. Quer dizer, o enredo dilui-se e perde consistência, por força de um hábito que o dramaturgo não hesitou em atribuir à personagem “Um”: “Guardei o cacoete da eloquência. Faço frases”. Eis, para esclarecer melhor o problema, um exemplo desse procedimento: “Não. Um homem que rouba nunca incomoda um homem que pede. O mendigo é a paródia inocente do ladrão. O ladrão é um mendigo raivoso. Entre nós não surgirão rivalidades. O senhor tem coragem, arrisca-se. Eu tenho filosofia, estendo a mão. Sou mais comodista. O senhor conta, no meio dos ancestrais, Alexandre, Napoleão. Eu descendo humildemente de São Francisco de Assis”.

Alvaro Moreyra utilizou a sua habilidade com exagero e transformou *Adão, Eva e Outros Membros da Família* num texto que não evita o desperdício, a redundância e a banalidade. Privilegiando as palavras, não a ação dramática, procurou, no entanto, ser fiel a um tipo de teatro que tinha em mente e que está expresso nesta fala do “Escritor”:

Muito difícil... Teatro é negócio. Precisa de lucros. Para que arruinar os empresários? Eu queria um teatro que fizesse sorrir,

mas que fizesse pensar... Um teatro com reticências... O último ato não seria o último ato... Continuaría na sensibilidade e na inteligência dos espectadores.

A estréia da peça ocorreu no Rio de Janeiro, a 10 de novembro de 1927, no Cassino Beira Mar, junto ao Passeio Público. A montagem foi feita pelo Teatro de Brinquedo, grupo amador idealizado pelo próprio Alvaro Moreyra, que contou com a colaboração de sua mulher, a atriz e declamadora Eugênia Moreyra, Joracy Camargo, Di Cavalcanti, Brutus Pedreira, Alvarus e vários outros.

Numa espécie de “manifesto” que publicou na revista *Para Todos*, a 3 de setembro de 1927, Alvaro Moreyra explicou que o grupo pretendia divulgar o repertório de vanguarda do mundo todo, representar autores brasileiros jovens e modernos e realizar um teatro de elite para a elite, isto é, para as pessoas que haviam deixado de freqüentar o anacrônico teatro comercial. Ainda que tais objetivos não tenham sido cumpridos – o sucesso de *Adão, Eva e Outros Membros da Família* não impediu o acúmulo de dívidas e o grupo realizou apenas mais uma montagem –, Alvaro Moreyra merece ser lembrado em nossa história teatral. Sua peça e o Teatro de Brinquedo são iniciativas louváveis e demonstram, nos anos 20, que os ventos da renovação modernista atingiram o teatro, mas que também não era fácil quebrar com a resistência das velhas formas.

9. NELSON RODRIGUES E A MODERNIDADE DE *VESTIDO DE NOIVA*

ANTECEDENTES

Quando se fala em arte moderna no Brasil, logo se pensa no movimento modernista, na Semana de Arte Moderna realizada em São Paulo em fevereiro de 1922. São bem conhecidas as conseqüências da Semana, no que diz respeito à atualização estética em setores como a poesia, a prosa, a música, a pintura e a escultura. Mas o teatro, por dificuldades próprias do gênero, ficou de fora da festa modernista. Triste ironia, a Semana aconteceu no palco de um teatro, o Municipal... Mas já nos anos 20 e início dos anos 30 surgem as primeiras preocupações com a modernização da dramaturgia e do espetáculo teatral, com Renato Viana, Alvaro Moreyra, Flávio de Carvalho, Antonio de Alcântara Machado e Oswald de Andrade, espíritos sintonizados com as con-

quistas modernistas. Seus trabalhos, porém, não obtiveram muita repercussão e nem tiveram continuidade. A crítica teatral de Antonio de Alcântara Machado, publicada em alguns jornais e na revista modernista *Terra Roxa e Outras Terras* ecoou no vazio; Oswald não viu suas peças encenadas; e as iniciativas no terreno do espetáculo teatral de Renato Viana, Alvaro Moreyra e Flávio de Carvalho tiveram vida curta.

Apenas no final da década de 30 é que se fixam efetivamente as raízes da nossa modernidade teatral, com a atuação de dois grupos amadores cariocas: o Teatro do Estudante, criado por Paschoal Carlos Magno, em 1938, e Os Comediantes, grupo que estreou em 1940 e que contou com o trabalho de intelectuais como Santa Rosa, Brutus Pedreira e Adacto Filho.

Quanto ao papel desempenhado pelo Teatro do Estudante, vale a pena ler este depoimento de Paschoal Carlos Magno:

Em 1937 voltava eu ao Brasil depois de alguns anos na Inglaterra, onde aperfeiçoara meus conhecimentos sobre arte dramática e compreendera a valia dos teatros universitários.

Encontrava-se o nosso teatro em situação triste. Melhorara, um pouco, depois das experiências de Alvaro Moreyra e Renato Viana. Mas andava tudo com ar meio parado, agonizante.

Sabia que nenhum movimento entre nós – político, literário ou artístico – se tornou triunfante sem o apoio da mocidade das escolas.

Bati à porta dos universitários para que ajudassem a reintegrar o teatro no seu destino de muito importante província da inteligência. Minha voz encontrou eco. Esse teatro de jovens imediatamente obteve ressonância nacional. Que fez ele? Impôs a presença de um *diretor* como responsável pela unidade artística

do espetáculo. Acabou com o *ponto*. Valorizou a contribuição do cenário e do figurinista trabalhando sob a orientação do diretor. Exigiu melhoria de repertório e maior dignidade artística. Divulgou Shakespeare, Racine, Corneille, Gonçalves Dias, Camões, Gil Vicente, Sófocles, Eurípedes, Martins Pena, Rostand, Ibsen, Tchekhov e outros clássicos. Destruiu também o preconceito contra o ofício do teatro. Jovens, com sedimentação universitária, depois de suas experiências estudantis, nele permaneceram profissionalmente. Impôs a fala brasileira no nosso palco infestado de sotaque lusitano. Abriu caminho, serviu de exemplo. Copiando-lhe os processos e os ideais, com um mesmo ou maior entusiasmo, multiplicaram-se por esse mundão de Brasil os teatros de estudantes, operários, comerciários, industriários, bancários. (Mais tarde “Os Comediantes” o ajudariam, de maneira vigorosa, nessa missão de recuperação do teatro brasileiro.)¹

Já o grupo Os Comediantes não era formado por estudantes, mas por pessoas da classe média e de algumas famílias ricas do Rio de Janeiro, insatisfeitas com o marasmo do teatro comercial, que só oferecia revistas, comédias de costumes ou dramas de conteúdo pseudofilosófico, em encenações primaríssimas, ou mesmo descuidadas. Nesse tipo de teatro não havia a preocupação com a unidade do espetáculo, a iluminação não era explorada em todas as suas possibilidades, a cenografia importava pouco e o intérprete principal era o único a brilhar. Em resumo, o velho teatro não conhecia o diretor teatral, com as funções que ainda hoje desempenha num espetáculo.

A importância do grupo Os Comediantes para o processo de modernização do teatro brasileiro foi assinalada com bastante pertinência pelo historiador e crítico teatral Sábato Magaldi:

1. Revista *Dionysos* (23), Rio de Janeiro, SNT/MEC, 1978, p. 117.

A maioria da crítica e os intelectuais concordam em datar do aparecimento do grupo Os Comediantes, no Rio de Janeiro, o início do bom teatro contemporâneo, no Brasil. Ainda hoje discute-se a primazia de datas e outros animadores reivindicam para si o título de responsáveis pela renovação do nosso palco. Está fora de dúvida: pelo alcance, pela repercussão, pela continuidade e pela influência no meio, Os Comediantes fazem jus a esse privilégio histórico [...]. Modificando o panorama brasileiro, em que o intérprete principal assegurava o prestígio popular da apresentação, independentemente do texto, do resto do elenco e dos acessórios, Os Comediantes transferiram para o encenador o papel de vedete. Nessa reforma, o nosso teatro procurava, mais uma vez, com algum atraso, acertar o passo pelo que se praticava na Europa. Mesmo Jouvett, que residiu no Rio de Janeiro, escapando à ocupação alemã da França, na Segunda Grande Guerra, não atuou no meio, de modo a produzir frutos. Foram necessários mais alguns anos (de 1939 a 1943) para que se consumasse a atualização estética. Sem escolas, sem modelos, sem conhecimento efetivo do problema, não poderíamos, por nossa conta, realizar a mudança. Ela nos veio com a presença de outro estrangeiro, trãnsfuga da guerra, que aportou ao Brasil um tanto ao acaso e que está hoje definitivamente incorporado ao teatro nacional: o polonês Ziembinski.

Formado na escola expressionista e dominando como poucos os segredos do palco, em que é um mestre na iluminação, Ziembinski veio preencher um papel que se reclamava: o de coordenador de espetáculo. Sob sua orientação, entrosaram-se os vários elementos da montagem. O ator de nome cedeu lugar à preocupação da equipe. Os cenários e os figurinos, que antes eram descuidados e sem gosto artístico, passaram a ser concebidos de acordo com as linhas da revolução modernista, sobressaindo-se o nome do pintor Santa Rosa (1909-1956), um dos mais cultos intelectuais do teatro brasileiro. O conjunto harmonizava-se ao toque do diretor, que acentuou o aspecto plástico das marcações e os efeitos de luz².

2. Sábato Magaldi, *Panorama do Teatro Brasileiro*, São Paulo, Difel, 1962, pp. 193-194.

UMA DATA HISTÓRICA

Como se vê, Nelson Rodrigues escreveu *Vestido de Noiva* no momento oportuno, no início dos anos 40, respondendo aos anseios de modernização teatral dos grupos amadores cariocas. Ao apresentar sua peça ao grupo Os Comediantes, obteve de imediato uma acolhida entusiasmada e contou com a sorte de vê-la encenada por um homem já familiarizado com as modernas técnicas de encenação, o polonês Ziembinski, e com o artista plástico Santa Rosa, responsável pelo belíssimo cenário que tornou possível a integração dos três planos que compõem a peça: o da realidade, o da memória e o da alucinação.

Por tudo isso, o espetáculo realizado a 28 de dezembro de 1943 é sempre lembrado como o marco do nascimento do teatro moderno no Brasil. E a peça *Vestido de Noiva* passou a figurar na história do nosso teatro como uma espécie de divisor de águas. Antes do seu aparecimento, vivíamos ainda sob a hegemonia de uma dramaturgia enrijecida por procedimentos formais anacrônicos, temas desgastados e uma quase absoluta falta de inventividade. Na mesma situação encontravam-se os espetáculos teatrais das nossas companhias dramáticas profissionais, alheias às inovações que surgiam na Europa e nos Estados Unidos, desde o final do século XIX.

A estréia de *Vestido de Noiva* foi então saudada com entusiasmo por vários críticos e escritores, como Manuel Bandeira e Álvaro Lins. O primeiro elogiou o dramaturgo chamando-o de “poeta” e o segundo afirmou que “Nelson Rodrigues está hoje no teatro brasileiro como Carlos Drummond de Andrade na poesia. Isto é: numa posição excepcional e revolucionária”³.

3. Nelson Rodrigues, *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1993, pp. 183 e 192.

As palavras de Álvaro Lins revelam que a modernidade não era característica apenas do espetáculo dirigido por Ziembinski. A peça também era inovadora, em termos de forma e conteúdo. É isso que vale a pena demonstrar.

O CAOS E A FORMA

A certa altura de seu livro de memórias, *A Menina sem Estrelas*, Nelson Rodrigues afirma o seguinte sobre *Vestido de Noiva*: “Como todos os meus textos dramáticos, é uma meditação sobre o amor e sobre a morte. Mas tem uma técnica especialíssima de ações simultâneas, em tempos diferentes”⁴.

Tomemos essas palavras como ponto de partida e ampliemos o seu significado, levando em conta que a primeira ordem de considerações diz respeito ao conteúdo e a segunda à forma. Na peça, nem é preciso dizer, forma e conteúdo articulam-se dialeticamente, num todo indivisível, numa estrutura única. Nada impede, porém, que a análise apreenda o tratamento formal que o artista dá ao conteúdo. Afinal, para a compreensão e avaliação de *Vestido de Noiva*, importa caracterizar a “técnica especialíssima de ações simultâneas, em tempos diferentes” mencionada pelo autor, pois é graças a ela que a peça adquire eficácia estética.

Essa técnica significa primeiramente a recusa da ordem cronológica na apresentação da ação dramática. O modernismo, como se sabe, libertou o escritor da narrativa convencional, conquista que também foi incorporada pelo tea-

4. Nelson Rodrigues, *A Menina sem Estrelas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p. 84.

tro. Desse modo, ao invés de criar um enredo com começo, meio e fim, Nelson Rodrigues apresentou-o por meio de fragmentos, cenas desconexas que vão aos poucos encaixando-se à maneira de um quebra-cabeça. A aparência é a de um caos, porque as cenas sucedem-se em tempos diferentes, mas simultaneamente, por força da divisão da peça em três planos: o da alucinação, o da memória e o da realidade. Como a passagem de um plano a outro faz-se simplesmente com uma mudança de luz, o dinamismo da ação dramática é extraordinário. Cada fragmento joga para o leitor/espectador uma informação essencial a respeito das personagens. E com esses dados a trama constrói-se na recepção do texto ou do espetáculo, sem a necessidade de cenas preparatórias ou de explicações prévias.

Faço um parêntese para lembrar, a propósito, que no final do século passado o crítico teatral mais influente da França, Francisque Sarcey, definia o teatro como uma espécie de “arte das preparações”. A exposição do conflito, no primeiro ato, devia ser perfeita, para que os desdobramentos fossem lógicos, sem surpresas ou inverossimilhanças. Era a técnica da então chamada “peça-bem-feita”. Tal modo de conceber o teatro sofreu restrições já dos escritores naturalistas e praticamente foi abandonado pelos dramaturgos empenhados na construção da modernidade.

Nelson Rodrigues, sintonizado com os anseios de modernização teatral no Brasil dos anos 40, radicalizou o processo de fragmentação da ação dramática em *Vestido de Noiva*. O primeiro ato não “prepara” os subseqüentes e nem cria expectativas no leitor/espectador, pois não há um conflito armado com clareza nas cenas iniciais. Propositadamente, o dramaturgo subverte o tempo cronológico e nos

oferece uma sucessão de cenas que, fragmentariamente, põem diante dos nossos olhos uma mulher atropelada, à beira da morte, que sofre uma cirurgia enquanto escapam de sua mente e se materializam no palco algumas imagens de um passado recente e outras que parecem fazer parte de um sonho ou de um delírio. Em suma, não há pistas, não há ganchos, mas cenas que se superpõem, como se fossem quadros independentes entre si.

O segundo e o terceiro atos são construídos com os mesmos procedimentos. A ação dramática caminha sem uma ordenação lógica, no sentido convencional do termo, ou cronológica, mesclando as lembranças e as fantasias de Alaíde com tanta liberdade que a certa altura rompem-se as barreiras que separavam o plano da memória do plano da alucinação. As dificuldades enfrentadas por Nelson Rodrigues para não se perder em meio ao caos instaurado pela mente em desagregação de Alaíde não foram poucas. Ele mesmo esclarece alguns dos objetivos pretendidos com essa peça reconhecidamente ambiciosa:

Eu me propus a uma tentativa que, há muito, me fascinava: contar uma história, sem lhe dar uma ordem cronológica. Deixava de existir o tempo dos relógios e das folhinhas. As coisas aconteciam simultaneamente. Por exemplo: determinada personagem nascia, crescia, amava, morria, tudo ao mesmo tempo. A técnica usada viria a ser a de superposições, claro. Antes de começar a escrever a tragédia em apreço, eu imaginava coisas assim:

– “A personagem X, que foi assassinada em 1905, assiste em 1943 a um casamento, para, em seguida, voltar a 1905, a fim de fazer quarto a si mesma”...

Senti, nesse processo, um jogo fascinador, diabólico e que implicava, para o autor, uma série de perigos tremendos. Inicialmente, havia um problema patético: a peça, por sua própria natureza, e pela técnica que lhe era essencial e inalienável, devia ser toda ela

construída na base de cenas desconexas. Como, apesar disso, criar-lhe uma unidade, uma linguagem inteligível, uma ordem íntima e profunda? Como ordenar o caos, torná-lo harmonioso, inteligente?⁵

A resposta, segundo Nelson Rodrigues, está na forma de *Vestido de Noiva*, ou seja, no seu processo de ações simultâneas em tempos diferentes. De fato, como não enxergar a “ordem íntima e profunda” que se superpõe à aparente desordem do enredo?

Uma das principais conseqüências da escolha formal do dramaturgo é que apenas ao final da leitura ou da representação o leitor ou o espectador consegue organizar mentalmente a trama, que se revela de uma simplicidade espantosa. Alaíde rouba o namorado da irmã e casa-se com ele. Infeliz no casamento, vê a situação inverter-se: a irmã ameaça roubar-lhe o marido. Boa parte da peça gira em torno da crise conjugal da protagonista, que não teria nada de surpreendente se a rival não fosse a própria irmã. A isso junta-se outro dado fundamental: no sótão da casa dos pais, Alaíde encontra o diário de Madame Clessi, uma mundana que foi assassinada em 1905 por um rapazote apaixonado. Ao mesmo tempo em que vive seu próprio drama pessoal, Alaíde não consegue reprimir a curiosidade sobre os fatos que envolveram Madame Clessi e chega a freqüentar a Biblioteca Nacional, para ler em jornais antigos as notícias sobre o assassinato.

A crise conjugal de Alaíde e sua curiosidade em relação à mundana foram apenas os pontos de partida de Nelson Rodrigues. O trabalho maior e mais importante veio depois, quando o autor escolheu o ponto de vista “narrativo”, isto

5. Revista *Dionysos* (1), Rio de Janeiro, SNT/MEC, 1949, p. 17.

é, o foco de onde emanam as imagens da matéria ficcional: a mente de Alaíde. Essa escolha possibilita que se leia *Vestido de Noiva* de duas maneiras pelo menos: por um lado, pode-se considerar que os três planos da peça materializam-se a partir das imagens mentais de Alaíde; por outro, pode-se considerar que o plano da realidade é exterior à mente da personagem, e que apenas os outros dois resultam das suas lembranças e fantasias.

De qualquer modo, o que importa salientar é que no cerne da ação dramática há um foco subjetivo, uma mente perturbada e em franca desagregação. Os assuntos que vêm à tona sofrem, obviamente, as conseqüências desse fato. As lembranças de Alaíde irrompem aos pedaços, sem ordem cronológica, misturadas aos devaneios e sonhos que alimentam a sua alma. A forma complexa da peça, como se vê, é homóloga à consciência da protagonista.

Vale observar, também, que *Vestido de Noiva* é um grande *flashback*, recurso que começou a ser utilizado no teatro com as possibilidades abertas pela utilização da iluminação elétrica. Mas o mais provável é que Nelson Rodrigues tenha colhido a sugestão no cinema dos anos 30 e 40, que usou e abusou do *flashback*, e no qual encontramos uma característica semelhante à que vemos em sua peça: a personagem colocada próxima da morte ou de uma situação problemática no início do filme começa a narrar o seu passado, que então se materializa em imagens. Muitas vezes, o diretor apresenta o *flashback* numa seqüência temporal cronológica, mas há casos em que essa técnica ganha complexidade com desdobramentos da ação no tempo e no espaço. Sem querer forçar uma aproximação, não custa lembrar que o mais radical e revolucionário dos filmes já feitos e que lança

mão da mesma técnica cinematográfica utilizada por Nelson Rodrigues no teatro é *Cidadão Kane*, de Orson Welles, uma produção de 1941. À morte do protagonista, no início do filme, segue-se a ação entrecortada por vários fragmentos que contam sua vida e que são introduzidos, como não poderia deixar de ser, com o recurso do *flashback*⁶.

A MORTE DE ALAÍDE

Um aspecto de *Vestido de Noiva* que tem intrigado os críticos desde a primeira representação, em 1943, é que a peça não termina com a morte da protagonista, o que seria lógico diante do fato de que as imagens emanam de sua mente em desagregação. Segundo o próprio Nelson Rodrigues, em depoimento prestado ao antigo Serviço Na-

6. Em artigo recente sobre *Vestido de Noiva*, publicado no número 2 da revista *Praga* – “Alaíde Moreira no purgatório” –, Iná Camargo Costa não vê o cinema como uma possível fonte de Nelson Rodrigues para a utilização do *flashback*. A seu ver, o dramaturgo brasileiro teria se inspirado na peça *L'Inconnue d'Arras*, de Armand Salacrou, que havia sido representada em Paris no ano de 1935. Apesar do cuidado para não acusar Nelson Rodrigues de plágio, Iná Camargo Costa considera *L'Inconnue d'Arras* a “matriz” de *Vestido de Noiva*, o que significa que seu autor teria lido e “adaptado” a peça do dramaturgo francês. A partir dessa premissa, as considerações críticas procuram estabelecer um parentesco que é no mínimo problemático, tantas são as diferenças entre as duas peças. Uma grande semelhança, porém, as aproxima: ambas podem ser vistas como um longo *flashback*. Mas nesse caso não se trata da influência de um escritor sobre outro e sim do aproveitamento de um mesmo recurso formal, colhido na mesma fonte. Aliás, sobre *L'Inconnue d'Arras*, escreveu Anne Ubersfeld que Salacrou “aplicou no teatro a técnica cinematográfica do *flashback*” (cf. Michel Corvin, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 736), frase que poderia servir também para Nelson Rodrigues e *Vestido de Noiva*.

cional de Teatro, Ziembinski pretendia terminar o espetáculo no momento em que Alaíde morre. Mas o encenador acabou convencido pelo dramaturgo a manter o desfecho tal como havia sido concebido. Sábato Magaldi, ao estudar a obra de Nelson Rodrigues, refere-se a essa questão e a interpreta da seguinte maneira:

Assim como são tênues as fronteiras entre os planos da memória e da alucinação, nada impede que Alaíde, no hausto final, antecipe o que ocorreria na realidade. As seqüências rápidas que sucedem a morte da heroína – remorso e recuperação de Lúcia, e casamento com o viúvo – poderiam ser ainda a projeção da mente decomposta, embora o autor assinale que se trata do plano da realidade. Mas como julgar real a última imagem, em que Alaíde vai entregar à noiva o buquê de núpcias na presença fantasmagórica de Clessi? Depois de se fundirem as marchas fúnebres e nupcial, apagam-se as luzes, e só fica iluminado, sob uma luz lunar, o túmulo de Alaíde. É ela quem preside toda a trama⁷.

De um modo geral, os analistas que se ocuparam de *Vestido de Noiva* concordam com os argumentos de Sábato Magaldi, que são bem fundamentados, mas que exigem talvez que se considere também o plano da realidade como uma projeção da mente de Alaíde. Ou que pelo menos as cenas posteriores à morte da protagonista sejam assim consideradas. Trata-se evidentemente de uma interpretação plausível, que mereceu inclusive a concordância do dramaturgo.

Parece-me, no entanto, que há um outro modo de compreender o desfecho da peça, levando em conta a indicação da rubrica, segundo a qual as cenas finais se passam efetivamente no plano da realidade. Nesse sentido, a com-

7. Sábato Magaldi, Prefácio, em Nelson Rodrigues, *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1993, p. 20.

plexidade estrutural da peça ganha relevo no desdobramento da visão subjetiva, uma vez que o desfecho coloca em primeiro plano a mente transtornada de Lúcia. São os seus remorsos que trazem à tona, ou à cena, a figura de Alaíde, vítima – accidental ou não – de sua obsessão por Pedro.

Acompanhemos de perto as últimas cenas. Logo após um dos médicos cobrir o rosto de Alaíde, um jornalista anuncia a sua morte. Seguem-se alguns segundos de trevas e, rigorosamente, a única intervenção de Alaíde no plano irreal: três frases trocadas com Clessi. Em seguida, ilumina-se o plano da realidade, no qual Lúcia e Pedro dialogam durante o velório de Alaíde. Lúcia está transtornada, lembrando a discussão que teve no dia anterior com a irmã, pouco antes do atropelamento. A rubrica manda que esse “diálogo evocativo” se materialize da seguinte maneira: “*Lúcia fala com a cabeça entre as mãos. Alaíde responde através do microfone escondido no bouquet. Luz cai em penumbra*”⁸. Ou seja: o *flashback* nasce da evocação de Lúcia, no plano da realidade. Em outras palavras, as imagens não emanam mais da mente de Alaíde. O diálogo entre as irmãs é tenso e esclarece a luta travada entre ambas pelo mesmo homem. Quando a evocação termina, a luz volta ao normal e o diálogo que se segue, entre Pedro e Lúcia, revela o quanto desejavam a morte de Alaíde. As rubricas indicam o estado mental de Lúcia: “*meio alucinada*”, “*com medo*”, “*impressionadíssima*”, “*desesperada*”, “*espantada*”, “*com angústia*”. Não admira que, mais à frente, ela afirme à mãe ouvir a voz de Alaíde. O remorso a induz a ouvir a voz de Alaíde, que,

8. Nelson Rodrigues, *Vestido de Noiva*, em *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1993, p. 390. As demais citações da peça virão seguidas do número da página desta edição.

de fato, ao microfone, interfere em seus diálogos com Pedro e com a mãe: – “Eu sou muito mais mulher do que você. Sempre fui!” (p. 392). Ou: – “Você sempre desejou a minha morte. Sempre” (p. 393). Pode-se considerar que as falas de Alaíde são projeções da mente transtornada de Lúcia.

As cenas finais se sucedem com rapidez, indicando a passagem do tempo e a relativa “cura” de Lúcia, que afinal se casará com Pedro. Os “poéticos fantasmas” de Clessi e Alaíde, no entanto, assistem ao casamento e Alaíde invade o plano da realidade para entregar o buquê à irmã. Mais uma vez, pode-se recorrer aos remorsos de Lúcia para interpretar essa cena. Nelson Rodrigues, admirador confesso de Dostoiévski, sabia muito bem como o escritor russo castigava os seus criminosos. Alaíde será um eterno fantasma assombrando a consciência culpada da irmã.

OS TRÊS PLANOS

Vejamos agora mais de perto como funcionam e como estão organizados os três planos de *Vestido de Noiva*, bem como alguns possíveis significados das cenas criadas por Nelson Rodrigues. Investiguemos em que medida a peça é “uma meditação sobre o amor e sobre a morte”.

O plano da realidade, se o compreendermos como exterior à mente de Alaíde, traz ao palco o corpo inerme da protagonista numa mesa de operação, os comentários vulgares dos médicos e dos jornalistas e, no final, algumas cenas que dão continuidade ao enredo presente no plano da memória. Em outras palavras, após a morte de Alaíde, Pedro e Lúcia revelam num diálogo que o atropelamento

fora providencial e, passado um tempo, decidem casar-se. Na última cena, é o fantasma de Alaíde que aparece no plano da realidade para dar o buquê à irmã, numa imagem que se congela, ao som da marcha nupcial e da marcha fúnebre, significando talvez a estreita vizinhança que pode haver entre o amor e a morte. Ou significando também a presença incessante de Alaíde na mente de Lúcia.

O plano da realidade, nos primeiros dois atos e na parte inicial do terceiro, é construído com pequenos *flashes*, cenas curtas que informam o que se passa com o corpo da protagonista. A nota dominante, como já observaram alguns críticos, é a vulgaridade, a anedota de mau gosto, uma certa queda para o grotesco, a indiferença diante do sofrimento humano. É o que se percebe nas intervenções dos médicos, dos jornalistas e da mulher que testemunhou o atropelamento.

O plano da memória, por sua vez, nos coloca diante do conflito principal da peça. No primeiro ato, os rápidos e curtos diálogos entre Alaíde e Pedro revelam um casal em crise, uma esposa insatisfeita e infeliz. Mais que isso, Alaíde revela-se um tanto perturbada emocionalmente, queixa-se de que o marido não lhe dá atenção e provoca-o com ameaças de tornar-se prostituta ou de abandoná-lo. No auge da crise conjugal, Alaíde, agredida fisicamente pelo marido, fere-o com uma barra de ferro e acredita tê-lo assassinado, exprimindo dessa forma o desejo de matar o homem que destruiu os seus sonhos de felicidade: “Eu não gosto de você! Deixei de gostar há muito tempo! Desde o dia do nosso casamento...” (p. 359), ela lhe diz.

A personagem criada por Nelson Rodrigues tem larga tradição na literatura. A mulher irrealizada no casamento,

insatisfeita e infeliz, é um arquétipo, um tipo humano universal que aparece em muitas obras literárias, principalmente a partir do século XIX. Em *Madame Bovary*, de Flaubert, por exemplo, a protagonista decide-se pelo adultério na procura da felicidade; em *Casa de Bonecas*, de Ibsen, Nora abandona marido e filhos para escapar da “prisão doméstica”. No caso de *Vestido de Noiva*, Alaíde não tem tempo de escolher um caminho, pois morre em plena crise conjugal. Mesmo assim, o que ela sugere no plano da memória, nos curtos diálogos com Pedro, ganha corpo no plano da alucinação. Mais adiante veremos o significado mais profundo de sua curiosidade ou interesse pela vida e pelos amores de Madame Clessi.

Se o primeiro ato, no plano da memória, apresenta um casal em crise, o segundo põe em cena a terceira ponta do triângulo amoroso: Lúcia, irmã de Alaíde. Significativamente, todos os diálogos entre elas ocorrem minutos antes do casamento, com revelações surpreendentes, seja da constante rivalidade entre ambas no passado, em relação aos homens, seja dos planos futuros de Lúcia, que incluem roubar o marido da irmã, com quem diz ter um caso. São diálogos tensos, de forte impacto dramático, que obviamente afetaram o relacionamento de Alaíde com Pedro, como comprovam as cenas do primeiro ato, cronologicamente posteriores.

No segundo ato, portanto, o plano da memória não só dá consistência ao enredo, como revela as possíveis origens da infelicidade conjugal de Alaíde, insegura e temerosa diante da irmã.

Fora isso, um outro dado merece ser destacado: a própria desagregação da memória da protagonista, que traz implicações para a forma da peça. Já no início do segundo ato, Alaíde queixa-se a Madame Clessi, dizendo que sua

memória está ruim. Em seguida, o próprio dramaturgo, enfatiza numa rubrica explicativa: “A memória de Alaíde em franca desagregação. Imagens do passado e do presente se confundem e se superpõem” (p. 369). Mais à frente, a personagem afirma, aflita: “Tudo está embaralhado na minha memória. Misturo coisa que aconteceu e coisa que não aconteceu. Passado com o presente (*num lamento*). É uma misturada” (p. 376).

É por essa razão que Alaíde não consegue saber quem é a mulher de véu que está com ela nos minutos que precedem seu casamento com Pedro. A memória em desagregação recupera-se apenas no final do segundo ato, momentaneamente, para a revelação surpreendente: a mulher de véu, a rival, era Lúcia, a própria irmã.

As conseqüências mais importantes da desagregação da memória de Alaíde ocorrem no terceiro e último ato: são abolidas as fronteiras entre os planos da memória e da alucinação. Alaíde confunde suas lembranças com suas fantasias e as personagens transitam de um plano a outro, como se pode notar, por exemplo, na cena entre Clessi e a mãe do namorado, que se passa em 1905, mas no plano da memória, ou nos momentos em que Pedro, Lúcia e a mãe de Alaíde contracenam no plano da alucinação.

Na verdade, o terceiro ato liberta Alaíde do esforço ordenador da memória, deixando-a livre para revelar-se por inteiro, em termos de interioridade, processo aliás que é dominante em todo o plano da alucinação, sem dúvida o mais importante e mais rico da peça.

Aqui, não interessam os fatos, o enredo, mas os fragmentos reveladores de uma alma dilacerada pelo sofrimento. São os desejos inconscientes que despontam, como res-

postas que o movimento interior dá aos estímulos da vida exterior.

Em termos concretos, o plano da alucinação trabalha os dados apresentados no plano da memória, no sentido de dar-lhes respostas. Assim, o fato de ser Alaíde uma esposa infeliz e insatisfeita tem como resposta o desejo de ser feliz, de realizar-se plenamente como mulher, de ser amada, de ser desejada. Mas ao invés de dizer tudo isso diretamente, Alaíde o faz através de livres associações. Em sua mente, Madame Clessi é a mulher amada por excelência. Por isso, já no início do primeiro ato, quando a procura e lhe dizem que ela morreu velha, gorda e cheia de varizes, reage com estas palavras: "Mulher gorda, velha, cheia de varizes, não é amada! E ela foi tão amada!" (p. 352). Em seguida, quando Madame Clessi lhe pergunta: "Quer ser como eu, quer?", ela responde com veemência, segundo a rubrica: "Quero, sim. Quero" (p. 355). E nós compreendemos o sentido desse desejo oculto em sua alma.

O mundo da prostituição fascina Alaíde. Seu fracasso no casamento é também o fracasso de sua sexualidade, o fracasso de quem não consegue nem dar nem receber amor. Madame Clessi, ao contrário, vive sua sexualidade na plenitude, reatualizando o mito da prostituta romântica, capaz de amar e de morrer por amor, como a conhecida personagem criada por Alexandre Dumas Filho, a "dama das camélias", que aparece indiretamente na peça, na cena em que Alaíde mistura o enredo da ópera *La Traviata* com o que leu nos jornais antigos acerca do assassinato de Madame Clessi.

A citação não é aleatória. Ela reforça o perfil da esposa frustrada, que num lapso bastante revelador do que se passa em sua mente, traz à tona esse arquétipo da prostituta

que é a “dama das camélias”, seja no romance ou na peça teatral de Dumas Filho, seja na ópera de Verdi.

O próprio Nelson Rodrigues admite o fundamento mítico na representação da prostituição, ao escrever em suas memórias:

Um delírio põe a heroína num prostíbulo. Logo se percebe que ela estava ferida pela nostalgia da prostituta. Alaíde procura Madame Clessi, a meretriz antiga e fenecida. E assim o mito da prostituta se irradiava para a platéia e cada espectadora ficava tensa de sonho⁹.

Ao identificar-se com Madame Clessi, ou mesmo ao fingir ser uma prostituta, no primeiro ato, Alaíde, no plano da alucinação, age com liberdade, revelando suas fantasias, seus desejos inconscientes, sua porção mais íntima. Não há censura nesse plano, que, inter-relacionado com o plano da memória, faz de *Vestido de Noiva* uma das mais engenhosas investigações da alma feminina.

A segunda citação importante traz para a cena o triângulo amoroso formado por Scarlett, Melânie e Ashley, do filme *E o Vento Levou...*, que espelha o que se passa na peça: duas mulheres disputando o mesmo homem. Assim como Scarlett perde Ashley para Melânie, Alaíde também perde Pedro para Lúcia. As angústias e aflições da protagonista de *Vestido de Noiva* irrompem no palco por meio de relações intertextuais que enriquecem o enredo e ampliam os significados da ação dramática. Alaíde, insatisfeita e infeliz, projeta-se na figura da prostituta amada e identifica-se com a personagem perdedora vivida na tela por Vivien Leigh.

9. Nelson Rodrigues, *A Menina sem Estrelas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p. 203.

Mais uma vez, Nelson Rodrigues encontrou no cinema um caminho possível para o seu trabalho, à semelhança do que fizera com a técnica do *flashback*.

NATURALISMO E EXPRESSIONISMO

Em termos de filiação estética, *Vestido de Noiva* combina técnicas e características de dois movimentos literários e artísticos que surgiram no final do século XIX e começo do século XX: o naturalismo e o expressionismo. Ninguém ignora que são movimentos antagônicos, o primeiro preocupado com a matéria, o corpo, a realidade exterior, e o segundo com a alma, a realidade interior do ser humano. Se à primeira vista a combinação parece problemática, leia-se o depoimento de Décio de Almeida Prado, que reviu em 1947 o espetáculo feito por Ziembinski:

O próprio estilo da representação, o próprio jogo dos atores, acompanharam fielmente o ziguezaguear do texto, mantendo inclusive a distinção entre os três planos: as cenas desenroladas no plano da alucinação são jogadas num estilo francamente expressionista, que viola deliberadamente a realidade para conseguir maior efeito plástico e dramático, em contraste com as cenas da memória, já mais próximas do quotidiano, e, ainda mais, com as cenas do plano da realidade, que chegam até ao naturalismo perfeito da mesa de operação¹⁰.

Para o crítico, Ziembinski deu provas de virtuosismo, “variando constantemente de estilo, passando do expressionismo ao naturalismo e vice-versa”.

10. Décio de Almeida Prado, *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*, São Paulo, Martins, 1956, p. 17.

Em relação ao texto, como perceber melhor as marcas dos dois movimentos artísticos?

Tudo indica que o naturalismo contribui com a menor parcela. Nelson Rodrigues não seguiu os pressupostos básicos desse movimento, centrados no determinismo fisiológico, mas colheu provavelmente em Émile Zola, de quem era admirador¹¹, sugestões para expor em cena alguns aspectos desagradáveis da existência humana. Os escritores naturalistas, não esqueçamos, tinham uma certa predileção pelo escabroso e descreviam com minúcias as taras, as doenças e os vícios das suas personagens. De certa forma, trata-se de uma literatura mais voltada para a materialidade do corpo do que para as aspirações do espírito. E o corpo, não raras vezes, é apreendido no que tem de hediondo e repugnante. Para citar alguns exemplos, basta lembrar as páginas finais do romance *L'Assommoir*, de Zola e particularmente o realce dado aos detalhes desagradáveis do corpo de Coupeau no momento da sua morte: o rosto retorcido e deformado, a tremedeira da “carcaça”, os pés sujos e as unhas longas. E que dizer do final impressionante de *Nana*, do mesmo escritor? Eis o retrato da bela prostituta em seu leito de morte:

Era uma carniça; um punhado de pus e de sangue, um naco de carne decomposta caído no travesseiro. As pústulas lhe haviam tomado inteiramente o rosto, uma junto da outra; já murchas, desinchadas, com um aspecto pardacento de lama, lembravam um bolor da terra. Nessa massa informe, não se reconheciam as feições. O olho esquerdo sumira-se completamente na purulência. O outro,

11. “Zola foi um momento importante para mim, que o achava o maior escritor do mundo. Eu queria ser formidável como o Zola, mas sempre escrevi as coisas do meu jeito”. Cf. Edla Van Steen, *Viver e Escrever*, Porto Alegre, L&PM, 1982, vol. 2, p. 273.

entreaberto, afundara, era um buraco preto e repugnante. O nariz ainda supurava. De uma das faces, partia uma crosta avermelhada, a invadir-lhe a boca, torcida num esgar abominável. E, sobre essa máscara horrenda e grotesca, os cabelos dourados, os lindos cabelos de sol, desciam em cascata de ouro. Vênus decompunha-se¹².

No Brasil do século XIX, quando o naturalismo aportou nas páginas de um romance português, *O Primo Basílio*, nosso escritor mais refinado, Machado de Assis, não suportou certos detalhes escabrosos e criticou Eça de Queirós com virulência. A certa altura, observou:

Ruim moléstia é o catarro; mas por que hão de padecer dela as personagens do Sr. Eça de Queirós? No *Crime do Padre Amaro* há bastantes afetados de tal achaque; no *Primo Basílio* fala-se apenas de um caso: um indivíduo que morreu de catarro na beirada. Em compensação há infinitos "jatos escuros de saliva"¹³.

Talvez esteja na literatura naturalista a fonte do mau gosto tão característico de Nelson Rodrigues. Ou pelo menos uma das suas fontes. Afinal, ele não assinou impune os contos e crônicas de "A Vida como Ela É...".

De um modo geral, em *Vestido de Noiva* há uma série de referências ao corpo humano que são chocantes, desagradáveis, como se quisessem nos lembrar a todo momento a sua finitude. Alaíde, na mesa de operação, tem o corpo retalhado e exposto aos médicos, que fazem comentários vulgares a seu respeito. São os detalhes grotescos e de mau gosto – ou naturalistas, se quisermos –, que interessam aos

12. Émile Zola, *Nana*, trad. de Marina Guaspari, Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1963, p. 346.

13. Machado de Assis, *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, vol. 3, p. 908.

jornalistas, quando descrevem o corpo da personagem: “Afundamento dos ossos da face. Fratura exposta do braço direito. Escoriações generalizadas” (p. 386).

No plano da realidade, restrito ao que ocorre com o corpo de Alaíde, predomina, portanto, o viés naturalista e uma impressionante impiedade diante do sofrimento humano. Nos outros planos, dedicados à investigação da vida interior da protagonista, os detalhes naturalistas relativos ao corpo não desaparecem, embora sejam evidentemente secundários. Merecem menção as referências a Madame Clessi, que teria morrido gorda, velha, cheia de varizes, com o rosto deformado por uma navalhada. É com um certo prazer que “O Homem” dirige-se a Alaíde, no início da peça, para dizer: “(*numa gargalhada*) – Madame Clessi morreu – gorda e velha”. E mais à frente: “(*continuando a gargalhada e sentando-se no chão*) – Tinha varizes! Andava gemen-do e arrastando os chinelos!” (p. 352)

Mas talvez a passagem mais reveladora da inclinação de Nelson Rodrigues para o mau gosto aparentemente inconseqüente seja o diálogo entre Alaíde e Lúcia, diante de D. Lígia, mãe das duas, no terceiro ato. Alaíde faz Lúcia confessar que não suporta o suor da mãe. A cena é grotesca, vulgar. D. Lígia abana as axilas, enquanto ouve a filha dizer: “Eu também falei, mamãe, que quando a senhora começa a transpirar – a senhora é minha mãe – mas eu não posso. Não está em mim. Tenho que sair de perto” (p. 383).

Para resumir: o corpo, em *Vestido de Noiva*, é fonte de desprazer, é desagradável, grotesco, matéria que apodrece.

Tal abordagem, característica do naturalismo, tem como contraponto o mergulho na alma humana, a sondagem introspectiva a que é submetida Alaíde, numa perspectiva

visceralmente expressionista. Quer dizer, Nelson Rodrigues evitou a ordem cronológica na apresentação dos fatos, baseado na idéia de que emanam de uma mente em desagregação. As cenas desconexas, os fragmentos da intriga são elementos complicadores da forma da peça, que decorre fundamentalmente de sua acentuada subjetivação. Como, em última instância, *Vestido de Noiva* é a expressão da vida interior de Alaíde, pode-se dizer, aproveitando o que Peter Szondi afirma sobre *O Pai*, de Strindberg, que o dramaturgo brasileiro preocupou-se não com a unidade de ação, no sentido tradicional do termo, mas com a unidade do “eu” da protagonista¹⁴.

Evidentemente *O Pai* não tem a mesma forma de *Vestido de Noiva*. Mas o que as aproxima é que em ambas percebemos os fatos e as outras personagens pelos olhos da personagem principal. Ou seja: a perspectiva subjetiva é que é idêntica.

Esse modo de construção dramática, fortemente centrado na figura de um personagem que manipula livremente os dados da realidade, submetendo-os à força maior que vem das pressões emocionais que pesam sobre sua existência, é bastante comum nas peças teatrais expressionistas alemãs do começo do século, ou no que Peter Szondi denomina “dramaturgia subjetiva” de Strindberg.

E ainda que não se queira ver aí uma influência direta, pois seguramente Nelson Rodrigues, por volta de 1942, não conhecia autores como Hasenclever, Kaiser, Toller, ou seus

14. “*O Pai* repousa não sobre a unidade da ação, mas sobre a unidade do eu do seu personagem central. A unidade de ação torna-se inútil e mesmo incômoda para a representação da evolução psíquica: a continuidade sem quebra da ação é desnecessária, uma vez que não há nenhuma relação entre as unidades de tempo e lugar e a unidade do eu”. Peter Szondi, *Théorie du Drame Moderne*, trad. Patrice Pavis, Paris, L'Âge d'Homme, 1983, p. 37.

precursores Strindberg e Wedekind, não é um despropósito estabelecer alguns paralelos, visando a compreender melhor o modo de construção dramática de *Vestido de Noiva*. Afinal, o delírio de Alaíde apresenta um princípio formal que pode ser encontrado nas peças oníricas de Strindberg, que escreveu o seguinte no prefácio a *O Sonho*:

Em *O Sonho*, tal como na peça precedente, *A Estrada de Damasco*, o autor procurou reproduzir a forma incoerente, mas aparentemente lógica, do sonho. Tudo pode acontecer, tudo é possível e verossímil. Deixam de existir tempo e espaço. A partir de uma insignificante base real, o autor dá livre curso à imaginação, que multiplica os locais e as ações, numa mistura de lembranças, experiências vividas, livre fantasia, absurdos e improvisos¹⁵.

Nesse tipo de peça, obviamente, não há lugar para a apresentação dos fatos na ordem cronológica. A estrutura dramática descarta as relações causais entre as cenas, que são como blocos isolados, fragmentos que se ligam uns aos outros como pedaços de um quebra-cabeça. A peculiaridade desse princípio formal é que a totalidade da peça situa-se na subjetividade do protagonista, o único que “existe realmente”, conforme observa Anatol Rosenfeld, em seu belo estudo sobre o teatro alemão: “as outras personagens muitas vezes são meras projeções distorcidas (inconscientes, oníricas) desta consciência central, da mesma forma como o mundo em que se situam”¹⁶. Exatamente o contrário da dramaturgia tradicional, na qual todos as personagens, principais ou secundárias, têm a

15. A. Strindberg, *O Sonho*, trad. de João da Fonseca Amaral, Lisboa, Editorial Estampa, 1978, p. 19.

16. Anatol Rosenfeld, *Teatro Alemão. 1a. parte – Esboço Histórico*, São Paulo, Brasiliense, 1968, p. 97.

mesma “realidade” dentro do universo ficcional. Ainda segundo Anatol Rosenfeld, os autores expressionistas radicalizaram o processo de subjetivação da dramaturgia, para projetar intuições e visões íntimas sem a mediação do mundo exterior:

Estas visões íntimas, muitas vezes oníricas, geralmente de uma consciência em situação extrema – em estado de angústia, desespero ou exaltação profética – são projetadas e propostas como realidade essencial, de veracidade superior e mais profunda que a do realismo ou do naturalismo¹⁷.

Ora, em *Vestido de Noiva*, e principalmente nos seus dois planos principais, o da memória e o da alucinação, Alaíde é a única personagem que “existe realmente”, na medida em que os demais são projeções de sua mente trans-tornada. O marido, por exemplo, está presente o tempo todo em sua consciência culpada, pois é dele o rosto do namorado de Clessi e de alguns homens no bordel. Tanto ele como a irmã e os pais surgem distorcidos pelos temores, angústias e desespero da protagonista, da mesma forma como Madame Clessi e o universo da prostituição são figurações de sua imaginação perturbada.

É impressionante como ajustam-se a *Vestido de Noiva* certas características do expressionismo, que Nelson Rodrigues colheu provavelmente na obra de Eugene O'Neill, dramaturgo americano que elegeu Strindberg como seu modelo. O próprio dramaturgo brasileiro sugere essa aproximação no texto “Teatro Desagradável”, quando conta que em 1943 “ninguém sabia, aqui, da existência de Eugene O'Neill”¹⁸ e que muita gente julgou que a fonte dos procedimentos dramáticos de sua peça estava em Pirandello.

17. *Idem*, p. 97.

18. Revista *Dionysos* (1), Rio de Janeiro, SNT/MEC, 1949, p. 17.

Na verdade, como se vê, Nelson Rodrigues seguiu o caminho da subjetivação da dramaturgia trilhado por Strindberg e pelos dramaturgos do movimento expressionista. E o resultado atingido coincide mais uma vez com um dos princípios básicos desse importante movimento de vanguarda, para o qual a subjetivação não deve apresentar a psicologia diferenciada de indivíduos, à maneira do drama realista, mas, ao contrário, “projetar a realidade *essencial* de uma consciência reduzida às estruturas básicas do ser humano em situação extrema. Não se trata, pois, de seres matizados, situados em contexto histórico, mas de arquétipos”¹⁹.

Em *Vestido de Noiva*, sem dúvida alguma, a realidade “essencial” de Alaíde transcende os aspectos individuais de uma personagem e expõe a dimensão mítica, arquetípica da alma feminina, apreendida pelo ângulo da sexualidade. Mas não seria correto dizer que a peça não tem um contexto histórico. O plano da realidade é uma base sólida a partir da qual Nelson Rodrigues situa a ação dramática no tempo e no espaço, conciliando, dessa forma, as características expressionistas e as realistas ou naturalistas. Nesse sentido, Alaíde é uma criação extraordinária, pois não só exprime os anseios universais da alma feminina como ao mesmo tempo possui uma materialidade palpável, de mulher brasileira e particularmente carioca.

A MODERNIDADE DE *VESTIDO DE NOIVA*

A ação dramática fragmentada, a linguagem dos diálogos, a iluminação e os recursos sonoros são os aspectos

19. Anatol Rosenfeld, *op. cit.*, p. 98.

mais visíveis da modernidade de *Vestido de Noiva*. Mas há um outro traço novo que merece destaque: a combinação de características expressionistas e realistas ou naturalistas. Ziembinski, quando leu a peça, percebeu de imediato esse traço novo e o aproveitou em seu espetáculo. Disse, então, num depoimento prestado em 1975:

Eu acho que *Vestido de Noiva* chamou atenção porque, diante de outros tipos de espetáculos da época, era um texto brasileiro altamente categorizado. Nele se respirava a realidade do Brasil, e principalmente a realidade carioca. Isso o transformava num monumento de fraternidade extremamente grande. Além disso, o que havia, no espetáculo, de expressionismo, o levava para além da realidade comum. Principalmente porque seu expressionismo não pecava pelo formalismo comum a outras expressões do expressionismo. Era um expressionismo de forma, mas baseado num extremo realismo, quase puxado a uma interpretação naturalista do texto²⁰.

Não custa lembrar que a modernização da dramaturgia na Europa iniciou-se com os escritores naturalistas, que se opuseram de modo radical às convenções da chamada “peça-bem-feita”, gênero que fazia a fortuna de escritores como Sardou, Émile Augier e Alexandre Dumas Filho. Émile Zola começou a luta pela renovação dramática já na década de 1870, mas sua prática teatral ficou aquém do pensamento. Suas idéias frutificaram na década seguinte, segundo Eric Bentley, quando Henry Becque escreveu as peças *Les Corbeaux* e *La Parisienne*, quando Ibsen tornou-se conhecido na Europa com *Os Espectros* e quando André Antoine fundou o Théâtre Libre para a montagem de peças natura-

20. Amir Haddad *et alii*, *Depoimentos VI*. Rio de Janeiro, SNT/MEC, 1982, p. 180.

listas. “Foi esse o começo do *movimento moderno* na dramaturgia”²¹, afirmou o ensaísta americano.

De fato, o naturalismo ampliou os horizontes dos dramaturgos no final do século XIX, permitindo-lhes quebrar as velhas regras de composição dos diálogos e dos enredos, bem como abordar assuntos controvertidos, como o sexo e a religião, de maneira inusitada e corajosa. Ibsen, Strindberg, Shaw, Hauptmann, Tchekhov e Schnitzler foram os grandes pioneiros da dramaturgia moderna, autores que levaram tão longe o ideal naturalista de reproduzir a *verdade* no palco, que acabaram por buscá-la não mais na realidade exterior. Como escreve Martin Esslin, “eles descobriram a magia que se esconde sob a superfície aparentemente banal da vida cotidiana, a trágica grandeza das pessoas comuns, a poesia dos silêncios e das reticências, a ironia amarga dos pensamentos reprimidos”²². Essa descoberta, convém lembrar, foi compartilhada pelo simbolista Maeterlinck, especialmente empenhado na construção de uma dramaturgia voltada para a vida interior das personagens. Em suas peças, povoadas de silêncios e sonhos, desaparece o conflito dramático tradicional e a ação se constrói com nuances, meios-tons e atmosfera poética.

A subjetivação da dramaturgia, enfim, foi o resultado das inquietações dos grandes dramaturgos mencionados acima. Cada qual, a seu modo, tratou de colocar em primeiro plano a interioridade das personagens, processo que exigiu a superação das limitações do naturalismo e que foi posteriormente radicalizado pelos autores expressionistas. Desse modo, a modernização da dramaturgia, em suas ori-

21. Eric Bentley, *O Dramaturgo como Pensador*, trad. de Ana Zelma Campos, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991, p. 50.

22. Martin Esslin, *Au Delà de l'Absurde*, Trad. de Françoise Vernan, Paris, Buchet/Chastel, 1970, p. 44.

gens, apresenta duas vertentes principais: a naturalista e a antinaturalista, que engloba o simbolismo e o expressionismo, como observa Bentley no texto já citado.

Os dramaturgos europeus serviram-se das duas, ora mantendo-se fiéis a uma ou a outra, ora combinando aspectos de ambas, como fez especialmente Strindberg em algumas das suas peças. Não é sem razão que um estudioso francês o vê como uma síntese de Zola e Maeterlinck, isto é, como um autor que faz avançar, lado a lado, “o microcosmo e o macrocosmo, o teatro do eu e o teatro do mundo”²³. Ou, em outras palavras, como um autor cujas peças estão solidamente fincadas na vida cotidiana, mas “uma vida cotidiana que é trabalhada, elaborada, e da qual é extraída a perspectiva trágica”²⁴. Strindberg e também Ibsen, segundo Bentley, foram autores que “mantiveram uma interação entre o exterior e o interior, o objetivo e o subjetivo, o naturalista e o não-naturalista”²⁵.

Aí estão as origens mais remotas da dramaturgia de Nelson Rodrigues, não só de *Vestido de Noiva*. Sua obra dialoga de perto com as obras fundadoras da modernidade dramática, particularmente com aquelas que se realizaram nessa combinação peculiar de aspectos naturalistas e antinaturalistas. Embora não tivesse tido acesso às peças européias, o dramaturgo brasileiro, seja por meio da leitura de Eugene O'Neill, seja pelo conhecimento do cinema de seu tempo, seja pelos anseios de modernização teatral no meio intelectual, seja pela arma poderosa da intuição, soube criar e exprimir um universo ficcional com recursos formais modernos, dando sua contribuição decisiva para a renovação da dramaturgia brasileira.

23. Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres Intimes*, Paris, Actes Sud, 1989, p. 11.

24. *Idem*, p. 35.

25. Eric Bentley, *op. cit.*, pp. 130-131.

10. A DRAMATURGIA DE JORGE ANDRADE

Num depoimento prestado ao crítico Delmiro Gonçalves (Revista *Visão*, 19 jun. 1964), Jorge Andrade falou longamente sobre o seu trabalho de criação artística e, a certa altura, deixou escapar esta frase bastante reveladora: “O mundo que trazemos em nós é só o que conseguimos ver”.

Não creio que haja, na dramaturgia brasileira, outro autor que tenha aproveitado tanto quanto Jorge Andrade as experiências e vivências pessoais. O terreno em que ele se move é o mundo que traz dentro de si, poderíamos dizer, aproveitando as suas palavras. E o instrumento que utiliza para instaurar o seu universo ficcional é a memória, não apenas a pessoal, mas principalmente a familiar, de classe, como explica nestas palavras:

[...] a memória familiar tem uma realidade ampla, não se referindo às pessoas classificadas em registros civis ou religiosos, mas a tudo

que se conheceu e se compreendeu. São pessoas, paisagens, conflitos, objetos, situações, tudo o que passa a pertencer ao mundo criado dentro de nós.

Em termos concretos, o universo ficcional de Jorge Andrade organiza-se na forma de um diálogo com duas ordens de experiências e vivências pessoais. A primeira, de fundo íntimo, diz respeito à relação conflituosa que manteve com o pai, um problema que o atormentou enquanto homem e enquanto artista, e que se apresenta ampliado em suas peças, nas quais são comuns os conflitos entre pais e filhos. Ressalte-se, por outro lado, que ao criar conflitos dramáticos no âmbito dos relacionamentos familiares, Jorge Andrade aproveitou também as lições de grandes dramaturgos que admirava, como Ibsen, Eugene O'Neill e Arthur Miller. A segunda ordem de experiências e vivências pessoais liga-se à derrocada econômica da sua família e aos abalos sofridos pela sua classe social no final da década de 20 e início da seguinte. Jorge Andrade, nascido no interior de São Paulo, em Barretos, em 1922, neto e filho de grandes proprietários rurais, teve a infância e a adolescência marcadas pelos problemas econômicos que os cafeicultores enfrentaram após o *crack* da Bolsa de Nova York em 1929 e a Revolução de 30. A ruína da sua família, dona de 30.000 alqueires na época do apogeu, serviu-lhe de ponto de partida para investigar o destino da classe social a que pertencia, levando em conta os efeitos da derrocada tanto no campo quanto na cidade. Também aqui Jorge Andrade não dispensou as sugestões da dramaturgia universal, colhendo principalmente em Tchekhov e Tennessee Williams alguns temas e formas para exprimir a decadência dos grandes fazendeiros.

O resultado das inquietações do dramaturgo é um conjunto de dez peças teatrais, escritas ao longo de dezenove

anos, entre 1951 e 1970, e enfeixadas no volume intitulado enigmaticamente *Marta, a Árvore e o Relógio*, que chega à sua segunda edição, revista e ampliada¹. São quase setecentas páginas, que trazem também alguns excelentes estudos críticos, assinados por Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, J. Guinsburg, Antonio Candido e Anatol Rosenfeld, entre outros.

Jorge Andrade começou a sua carreira com uma peça curta, *O Telescópio*, na qual expôs com realismo pungente o processo de desagregação e perda dos valores éticos e morais dos descendentes de uma família de proprietários de terras. Extraíndo o dramático do contraste entre dois grupos de personagens, o escritor opõe o mundo dos pais, alicerçado numa tradição puramente rural, ao mundo dos filhos, minado pela derrocada econômica e distanciado dos antigos valores. Assim, enquanto os velhos, no alpendre, falam sobre os amigos, a vida no campo, e olham as estrelas, os filhos, na sala, jogam baralho, bebem, discutem e brigam por causa da herança. O contraste é doloroso. De um lado, união, simplicidade, humildade; de outro, brigas, oportunismos, ambições. O clima de “precariedade moral”, para usar a expressão de um crítico, acentua-se quando, na presença dos pais, os filhos discutem a divisão das terras que deverão herdar. O desmoronamento da família completa-se no final, com uma cena de inequívoco simbolismo: um dos filhos, bêbado, derruba e quebra o telescópio dos pais.

Escrita em 1951, *O Telescópio*, como primeiro ensaio, padece ainda de um certo esquematismo na construção das personagens e da ação dramática. O autor não soube evitar

1. Jorge Andrade, *Marta, a Árvore e o Relógio*, 2. ed., São Paulo, Perspectiva, 1986.

a simplificação maniqueísta no confronto estabelecido entre os pais, que são bons, humildes e unidos, e os filhos, que são ambiciosos, vaidosos e desunidos. Sem nuances, desenha-se também o contraste igualmente maniqueísta entre campo e cidade, de larga tradição em nosso repertório teatral. Enquanto o mundo rural dos velhos é evocado com imagens e termos positivos, o mundo urbano dos filhos merece apenas cores negativas.

Já na peça escrita em seguida, esses defeitos de fatura desaparecem. *A Moratória* apresenta um equilíbrio perfeito entre o maior aprofundamento psicológico dado às personagens e o registro histórico da crise econômica que atingiu os cafeicultores paulistas na década de 30. A divisão do espaço cênico em dois planos, situando a ação ora em 1929 ora em 1932, e por vezes simultaneamente, propicia um confronto de sentimentos antagônicos – esperança/desespero, otimismo/pessimismo, alegria/tristeza – que acentua a dramaticidade da peça e realça a profunda humanidade das personagens, apreendidas nos momentos mais sofridos de suas existências, isto é, quando estão em luta contra a desgraça inevitável: a perda de suas terras.

No centro da ação dramática estão o velho Quim, sua mulher e os filhos Marcelo e Lucília. São personagens traçadas por mão segura, cheias de vida, dolorosamente reais, cada qual enfrentando com coragem, resignação, medo ou revolta a inexorabilidade de seu destino de perdedores. Quim é quem mais sofre a perda da fazenda. Sua ligação com a terra é visceral. É dela que ele extrai a força que o mantém vivo, que o faz lutar e crer na moratória como tábua de salvação. Sua figura prostrada, ao final, diante da derrota consumada, é pura emoção. Impossível não esquecer, nes-

se momento, seu lado autoritário, patriarcal – revelado sobretudo no relacionamento problemático com os filhos –, e não compartilhar de seu sofrimento. Um sopro de tragédia infunde ao espectador/leitor o sentimento de piedade, quando aquele homem, depois de tanta luta e esperança, entrega-se ao desânimo.

Em suas primeiras peças, *O Telescópio* e *A Moratória*, Jorge Andrade dramatiza, portanto, experiências que viveu ou viu de perto, trazendo para o palco um testemunho emocionado do processo histórico vivido pela aristocracia rural paulista. O realismo, em ambas as peças, até por força do assunto evocado, forneceu as coordenadas básicas ao autor, embora na segunda a simultaneidade no uso do tempo e do espaço signifique uma ruptura com o método tradicional de exposição dramática realista. Além disso, *A Moratória* abre-se também para o expressionismo, uma vez que as personagens centrais possuem traços arquetípicos. Foi o que percebeu Gilda de Mello e Souza, em artigo de 1956, ao afirmar:

Presas ao tempo e ao espaço da fazenda, as pessoas movem-se, reclusas, em linhas simples, sem arabescos. Nem Quim, nem Marcelo ou Lucília traem uma psicologia individual mais complexa. São antes o Pai, a Mãe, o Filho, a Filha².

Se a desagregação moral das famílias rurais paulistas e a perda das propriedades são os temas de *O Telescópio* e *A Moratória*, na terceira peça que escreveu, *Pedreira das Almas*, Jorge Andrade mergulhou num passado mais remoto, para apreender as origens da sua família e da classe social a

2. Gilda de Mello e Sousa, "Teatro ao Sul", em *Exercícios de Leitura*, São Paulo, Duas Cidades, 1980, p. 114.

que ela pertencia. Quer dizer, também aqui o ponto de partida são acontecimentos históricos. E ainda que antecedeam à própria existência do dramaturgo, pertencem à sua memória, pois, como ele afirma no depoimento a Delmiro Gonçalves referido no início, “os fatos reais podem ser imediatos ou remotos ou, até mesmo, pertencer à memória anterior ao escritor”. O fato real em *Pedreira das Almas* diz respeito à decadência das cidades de Minas Gerais que empobreceram com o esgotamento dos veios auríferos no final do século XVIII e início do XIX.

Diante da impossibilidade de sobrevivência na região, grande número de mineiros estabeleceu-se no norte do Estado de São Paulo, dando origem às grandes fazendas. Na peça, o conflito principal acontece entre personagens que defendem o abandono da cidade e outras que, presas à tradição, pretendem ficar com os seus mortos. Misturando ficção e história, Jorge Andrade situou a ação dramática em 1842, durante a malograda Revolução Liberal, em meio a perseguições e ódios políticos que atingem em cheio as personagens centrais. Gabriel, partidário dos liberais, líder dos que desejam partir para São Paulo, tem a seu lado a noiva Mariana e Martiniano, filhos de Urbana, a matriarca que resiste à idéia de deixar Pedreira. O conflito desdobra-se com a chegada das tropas absolutistas, em perseguição a Gabriel, e com a morte de Martiniano. O chefe da expedição militar determina que o corpo do rapaz ficará insepulto enquanto Mariana não revelar o paradeiro de Gabriel. Ela resiste, Antígone às avessas, mesmo após a morte da mãe, deixando que os dois corpos em decomposição convençam o militar a desistir da captura de seu noivo. Tudo isso, porém, transforma-a profundamente. É ela quem desejará en-

tão permanecer na cidade, fiel à tradição, aos mortos de sua família, enquanto Gabriel parte, cumprindo o seu destino.

Pedreira das Almas é uma tragédia solene, centrada em poucos personagens e construída com diálogos em linguagem elevada que a diferem do realismo psicológico das peças anteriores. A naturalidade cedeu lugar ao grandioso e ao poético nesse embate entre ideais libertários e forças conservadoras, presente ao longo da ação dramática. Como escreveu Décio de Almeida Prado, “é o passado nacional engrandecido pela poesia, em obediência aos cânones da tragédia grega”³.

O mundo rural aparece ainda em *Vereda da Salvação*. Mas por um prisma diverso. Se antes o dramaturgo fixou o drama dos proprietários de terras, agora sua lente focaliza os trabalhadores do campo. A peça nasceu do contato que Jorge Andrade manteve com os colonos da fazenda de seu pai, onde trabalhou dez anos como fiscal, e do conhecimento de um fato real, ocorrido no município de Malacacheta, interior de Minas Gerais. Alguns meeiros, membros da Igreja Adventista, tomados por exacerbado misticismo, assassinaram quatro crianças que acreditavam possuídas pelo demônio. A polícia, chamada pelo dono da fazenda, liquidou com todos os fanáticos. *Vereda da Salvação* dramatiza esse massacre, no qual o autor enxergou “gritos de um vasto mundo, expressões de um longo sofrimento, símbolos de uma humanidade privada e esmagada”.

A peça, abordando o fenômeno do messianismo – infelizmente tão comum na história do nosso país –, resulta numa denúncia vigorosa do atraso, da ignorância, do abando-

3. Décio de Almeida Prado, *O Teatro Brasileiro Moderno*, São Paulo, Perspectiva, 1988, p. 92.

no a que são relegados os trabalhadores do campo, mantidos à margem da civilização pelo poder econômico. O parentesco dessa peça com as anteriores, aparentemente difícil de ser percebido, é apontado pelo próprio Jorge Andrade, no depoimento já citado:

Vereda da Salvação, antes de ser um fato real longínquo ao meu mundo, está profundamente enraizada em minha memória. Suas personagens fazem parte da mesma paisagem social, da mesma realidade política e econômica a que todos pertencemos. E eu em particular [...]. Como *A Moratória* ou *Pedreira das Almas*, *Vereda da Salvação* pertence entranhadamente à minha memória familiar. Nas colônias que conheci, nos bailes que freqüentei, nas ruas de café que trabalhei, conheci muitos Joaquins e muitas Dolores.

Nos três textos seguintes – *A Escada*, *Os Ossos do Barão* e *Senhora na Boca do Lixo* –, a paisagem se modifica, mas o tema da decadência, presente nas duas primeiras peças, reaparece, atingindo agora o ramo urbano das velhas famílias patriarcais de São Paulo, os chamados paulistas quatrocentões. De um modo geral, o autor opõe o mundo dos velhos, presos ao passado e às tradições, inadaptados ao presente, ao mundo dos jovens, já desligados dos antigos valores. Os elos entre a grande família rural e a família quatrocentona ficam por conta de alguns diálogos incluídos em *O Telescópio*, cuja maior importância, aliás, é estabelecer relações entre todas as peças do volume *Marta, a Árvore e o Relógio*, tornando-o um todo orgânico e coerente.

A Escada, em certa medida, repete alguns procedimentos e situações presentes em *A Moratória*. Não só o cenário aproveita os planos simultâneos, como as personagens Antenor e Amélia, descendentes de barões empobrecidos, lutam inutilmente há trinta anos para reaver todo o bairro

do Brás, em São Paulo, com base em velhos documentos. Como se o tempo não tivesse passado, cultuam a memória dos ancestrais, preocupam-se com a genealogia e só dão valor às famílias tradicionais. Cegos em seu orgulho, apresentam aquela rigidez, aquele automatismo de gestos e falas que levam à comicidade e à caricatura, o que provoca certo desequilíbrio à peça, que não se pretende comédia. Nesse sentido, são personagens que não têm a mesma carga emotiva do fazendeiro Quim, já que o patético muitas vezes se confunde com o risível.

O quadro da decadência, porém, adquire contornos mais firmes à medida que os filhos intervêm na ação dramática. Eles pertencem à classe média, enfrentam os problemas do dia-a-dia e não se importam com as tradições. Apenas o mais velho reluta em aceitar a nova situação. Mas sua irmã abre-lhe os olhos:

Se você der dez passos na rua, Francisco, todas as pessoas que encontrar nunca ouviram falar em você e em nosso nome muito menos. E nossos barões estão no cemitério há muito tempo. Existem seis milhões de pessoas nesta cidade! Nunca pensou nisso? Seis milhões que nos ignoram.

Mas a discussão maior entre os filhos de Antenor e Amélia, ao longo da peça, diz respeito à decisão de internar os velhos num asilo, para evitar os problemas que vêm causando com sua mania de grandeza. Isso basta para se perceber o grau de decadência que Jorge Andrade quis registrar em *A Escada*. A ênfase, talvez, tenha sido prejudicial à caracterização das personagens, que não escaparam às simplificações.

Mais feliz em termos de fatura é *Os Ossos do Barão*, história engraçada de um imigrante italiano enriquecido com

o surto industrial da década de 30, que sonha em ingressar numa velha família paulista. É a única comédia do volume, o único texto em que o autor se permitiu um certo distanciamento para apreender não só o ridículo de Egisto Giroto, obcecado com a idéia de se aristocratizar, como também o ridículo dos descendentes falidos do barão de Jaraguá, que vivem das lembranças dos tempos gloriosos. Mais uma vez, cabe aos jovens a tarefa de contestar esses valores. O filho de Giroto, Martino, e Isabel, a bisneta do barão, casam-se por amor, não pelas conveniências das famílias. Nem o rapaz está interessado na linhagem nobre da moça, nem ela no seu dinheiro. A sátira do dramaturgo dirige-se, portanto, aos velhos. E exemplar, nesse sentido, é a cena em que os pais de Martino e os parentes de Isabel – que não se conformavam em ver uma descendente de Fernão Dias casada com um italianinho qualquer – visitam o casal, que acabou de ganhar o primeiro filho. Enquanto se desenrolam diálogos engraçadíssimos sobre a nobiliarquia da família quatrocentona, que deixam Giroto maravilhado, desenha-se com absoluta precisão a radiografia da decadência de toda uma classe social.

Com *Senhora na Boca do Lixo*, Jorge Andrade completa o quadro dessa decadência, pondo em cena uma viúva empobrecida que se orgulha de descender do bandeirante Fernão Dias. Noêmia é seu nome. Para manter certa aparência social, ela viaja constantemente à Europa, pagando as viagens com a venda de mercadorias de pequeno porte que traz consigo. Um delegado, interessado em desmanchar uma rede de contrabandistas formada por senhoras da alta sociedade, prende-a, acusando-a de pertencer à quadrilha. São esses os fatos que alimentam o enredo, um tanto folhetinesco

em seu desenvolvimento, pois o delegado prendera – sem saber, evidentemente – a mãe de sua namorada, Camila, uma jovem que vive do trabalho de secretária, sem se importar com a origem aristocrática. Se somarmos a essa “coincidência” as discussões sobre a parcialidade da justiça, que não evitam a inconveniência de um final previsível, perceberemos que a peça só se sustenta graças a Noêmia, uma personagem que por vezes nos arrebatava com seus devaneios quixotescos, com suas recordações da mocidade abastada, com sua triste figura inadaptada à dura realidade.

Depois de observar o mundo de seus ancestrais e do grupo social em que nasceu, Jorge Andrade voltou-se para os problemas que, como homem e principalmente como artista, enfrentou para romper com esse mundo. Ele nunca ocultou de ninguém a dificuldade de relacionamento com o pai, que o queria caçador, fazendeiro, “macho”, e não escritor. *Rasto Atrás* é a história dessa crise, a peça mais autobiográfica que escreveu.

O protagonista é um dramaturgo de sucesso, que aos 43 anos de idade resolve fazer uma viagem ao interior para reencontrar o pai, de quem está separado há vinte anos: “É necessário que eu compreenda de uma vez por todas o que se passou entre nós”, diz à esposa ao partir. Essa viagem ao passado e ao interior de si mesmo se faz em companhia de lembranças de sua vida – aos 5, 15 e 23 anos –, materializadas em cena através da simultaneidade de planos temporais. Aos poucos, sem ordem cronológica, a ação dramática no passado esclarece a situação presente, o abismo que separa pai e filho, transposto com muita emoção no desfecho. Requite formal e sensibilidade são as armas de Jorge Andrade nessa peça que é pura catarse, exorcismo, mergu-

lho proustiano no lago escuro da memória. Quer dizer, se antes a memória familiar ajudou-o na construção de peças que apontam sempre para as crises de um grupo social, em *Rasto Atrás* ele realiza um ousado exercício expressionista de prospecção interior.

O painel dramático amplia-se consideravelmente, tanto em termos de forma quanto de conteúdo, com *As Confrarias* e *O Sumidouro*. Os recursos do realismo, presentes na maioria das peças anteriores, cedem lugar às experiências com o metateatro e com alguns procedimentos do teatro épico de Brecht. Em plena maturidade artística, Jorge Andrade encontra novos caminhos para alargar sua visão de mundo, criando enredos desconcertantes, de significações que só uma leitura atenta pode captar.

As Confrarias é uma nova incursão no passado. Em fins do século XVIII, em Ouro Preto, uma personagem vigorosa, Marta, bate em vão às portas de quatro irmandades religiosas para enterrar o filho, José, ator de teatro que se rebelou contra a dominação portuguesa e que por causa da profissão não pode ser enterrado em campo santo.

A peça aponta para várias direções. Em alguns momentos é um violento libelo contra as intolerâncias e os preconceitos de toda ordem. Em outros, a crítica atinge diretamente a Igreja discriminadora, preocupada com luxo e riqueza, desprovida do espírito cristão. Por se passar nos tempos da Inconfidência, a luta pela “liberdade, posto que tardia”, também ocupa o centro da ação dramática, principalmente em algumas falas de Marta, que traduzem seu espírito de revolta contra as injustiças sociais, e nas cenas de metateatro, nas quais José interpreta trechos da peça *Catão*, de Almeida Garrett, e de *O Casamento de Fígaro*, de Beaumarchais. Na

confluência desses aspectos, *As Confrarias* faz um exame incisivo da posição do ator teatral nas sociedades repressivas e preconceituosas. Vista por esse prisma, a peça, escrita nos piores anos da ditadura militar, pode ser lida como metáfora dos tempos do autoritarismo.

Com *O Sumidouro*, Jorge Andrade leva às últimas conseqüências o desejo de criar um verdadeiro ciclo, um painel amplo o bastante para encerrar quase quatro séculos de história. O recuo no tempo vai em busca das primeiras raízes, das origens remotas do grupo social ao qual está ligado por ascendência. O protagonista é Vicente, o dramaturgo de *Rasto Atrás*, que reaparece enfocado no momento em que escreve uma peça sobre o bandeirante Fernão Dias e seu difícil relacionamento com o filho José Dias. Nesse belo exercício de metateatro, Vicente discute com a sua personagem, anulando a distância temporal entre eles e rompendo as amarras da verossimilhança realista. O jogo livre da imaginação integra num mesmo plano dramático o ato da criação e o assunto criado, que mostra o conflito entre Fernão Dias, empenhado em descobrir as pedras preciosas para a coroa portuguesa, e seu filho, que por ser metade brasileiro quer impedir as descobertas. Embora o conflito se resolva com a vitória do mais forte, Fernão Dias, que é obrigado a punir o filho com a morte, porque ele traiu a expedição, Vicente procura convencer o bandeirante de que errou, de que foi um instrumento nas mãos dos poderosos.

Jorge Andrade explora com muita competência os recursos do teatro épico – narrações, projeções de *slides* – que dão elasticidade à peça, articulando e aproximando as duas pontas do ciclo que se propôs a escrever: com a personagem Fernão Dias foi ao passado mais remoto, às ori-

gens de sua gente; e com a personagem Vicente projetou-se ficticiamente no presente, como o dramaturgo que pode, com as armas da ficção, reconstruir um pedaço da história.

Nessas dez peças que apareceram ao longo de quase vinte anos de trabalho ininterrupto, o dramaturgo aprimorou o domínio das técnicas teatrais, experimentando principalmente as formas do realismo, do expressionismo, da tragédia clássica, da comédia, do metateatro e do teatro épico. Se o leitor me seguiu até aqui, deve ter notado que Jorge Andrade organizou com muita coerência os seus objetivos como dramaturgo. Ao investigar a história do seu grupo social e da própria família, resgatando suas origens e formação, ele trouxe à cena os momentos de crise que enfrentaram, no campo e na cidade, no presente e no passado. Em seguida, lançou contra esse pano de fundo a sua própria história individual, centrada particularmente no difícil relacionamento que manteve com o pai.

Como conjunto, trata-se sem dúvida de uma obra admirável, de uma obra “única”, como afirma Anatol Rosenfeld, em seu excelente estudo incluído no volume:

É única, esta obra, pela grandeza da concepção e pela unidade e coerência com que as peças se subordinam ao propósito central, mantido durante longos anos com perseverança apaixonada, de devassar e escavar as próprias origens e as da sua gente, de procurar a própria verdade individual através do conhecimento do grupo social de que faz parte, e de que, contudo, tende a apartar-se, precisamente mercê da própria procura de um conhecimento cada vez mais aguçado e crítico, que situa este grupo na realidade maior da nação. (p. 599)

Foi em 1970 que Jorge Andrade reuniu pela primeira vez as dez peças que integram o volume *Marta, a Árvore e*

o Relógio. Sabia que elas formavam um todo, que mantinham um estreito relacionamento entre si e que contavam uma história, se justapostas em outra ordem que não a ordem em que foram escritas. Pequenas modificações foram então introduzidas em algumas peças e a sua disposição no volume obedeceu a esta ordem interna: *As Confrarias*, *Pedreira das Almas*, *A Moratória*, *O Telescópio*, *Vereda da Salvação*, *Senhora na Boca do Lixo*, *A Escada*, *Os Ossos do Barão*, *Rasto Atrás* e *O Sumidouro*. Na época, o dramaturgo explicou suas razões e objetivos em entrevista concedida ao jornal *O Estado de S. Paulo* (23.10.1970):

Cada peça está no lugar que deveria ocupar, na seqüência de uma exigência interna da história, não na ordem do aparecimento de cada uma delas. Assim, *As Confrarias*, que abre o ciclo, foi escrita em penúltimo lugar. *O Telescópio*, que apareceu em primeiro lugar, ocupa o quarto lugar e é ao mesmo tempo encruzilhada do ciclo, já que suas personagens estão ligadas com quase todas as outras [...]. Gostaria que ficasse claro que *Marta, a Árvore e o Relógio* não é um volume com peças escolhidas ou *teatro até agora*, mas um livro que conta uma história, não em dez capítulos, mas através de dez peças teatrais. Portanto, é a conclusão do ciclo, do painel paulista que eu me havia proposto fazer; mais do que isso, é o resultado de 19 anos de um trabalho que procurava alcançar um objetivo fundamental: compreender uma realidade e atuar nela.

Jorge Andrade escreveu outras peças antes de morrer, em 1984. Também escreveu novelas para a televisão, que fizeram muito sucesso. Sua obra maior, no entanto, está no volume agora republicado. Em *Marta, a Árvore e o Relógio* o leitor encontrará um universo ficcional construído com emoção, riqueza de recursos teatrais e um profundo sentimento de brasilidade.

11. AUGUSTO BOAL: *O CORSÁRIO DO REI*

O que primeiro se percebe na leitura da peça *O Corsário do Rei* é que Augusto Boal está onde sempre esteve: contra todas as formas de opressão e colonialismo e a favor dos oprimidos e explorados. Ao longo de sua vida artística, como dramaturgo, teórico ou encenador, seu trabalho criativo, de pesquisa de novas formas teatrais, desenvolveu-se sempre em função de um teatro libertário, transformador, de nítida coloração política.

O engajamento, ninguém ignora, é sempre um risco para o artista. Como evitar certos esquematismos ou simplificações? Como conciliar satisfatoriamente a intenção didática e a finalidade artística? Muita gente torce o nariz diante de obras engajadas. Há quem faça o mesmo diante do delírio formalista. Mas a verdade é que a obra de arte autêntica resulta da relação dialética entre forma e conteúdo, no inte-

rior de uma estrutura una e indissociável. Assim, é um equívoco criticar qualquer artista pelo seu ponto de partida. O que importa, sempre, é o resultado final.

O Corsário do Rei é uma peça brechtiana. Pretende, pois, despertar no espectador/leitor atitudes, emoções ou reflexões socialmente “úteis”, tais como a indignação diante das injustiças sociais, a repulsa à opressão, o ódio aos colonizadores de todos os tempos, e assim por diante. De certa forma, lembra algumas peças da maturidade de Brecht – *Mãe Coragem*, *A Boa Alma de Setsuan*, *O Sr. Puntila e seu Criado Matti* – que falam da desumanidade da sociedade comercial e da brutalidade do capitalismo.

Boal inspirou-se no nosso passado histórico para criar o argumento de sua peça. Em 1711, o Rio de Janeiro foi invadido por uma esquadra francesa composta de 17 navios, 700 canhões e 5.800 homens fortemente armados, tendo à frente o corsário do rei, René Duguay Trouin. As tropas portuguesas não ofereceram resistência e o saque à cidade deu grandes lucros aos acionistas franceses que patrocinaram a empreitada.

Em 1856, bêbados e prostitutas estão num bar do cais do porto do Rio de Janeiro quando chega um policial, ofegante, pedindo socorro, porque uma esquadra de comerciantes franceses, ingleses e alemães está invadindo a cidade. Quer dizer, o corso continua, mas de forma diferente. Animados por um professor de história pátria, os bêbados e as prostitutas resolvem contar para a missão comercial, que vem em paz, “uma história onde o comércio era feito na ponta da baioneta [...] a gente conta a história de um corsário, René Duguay Trouin”.

Como deve ter percebido o leitor, o recurso é o metateatro. Teatro dentro do teatro. Embora não haja ne-

nhuma novidade nisso, Boal consegue criar excelentes efeitos teatrais, ao misturar tempos e espaços diferentes nos diálogos em que os atores de 1856 contracenam com as personagens de 1711, numa espécie de jogo que confunde as fronteiras entre passado e presente, realidade e ficção, verdade e mentira. Há uma cena, por exemplo, em que o jornalista começa a entrevistar os bêbados e, a certa altura, ao falar com o corsário, é levado ao espaço do passado e se desespera por não compreender o que acontece.

O caos aparente é organizado pelo Professor, personagem-narrador que orienta palco e platéia com suas intervenções, ensinando quem foi Duguay Trouin e dirigindo o espetáculo no bar do cais do porto. Em quadros relativamente autônomos, verdadeiros *flashes*, a vida do corsário é reconstruída a partir das situações que revelam a um só tempo a sua trajetória de saqueador e a prepotência dos países ricos em relação aos países pobres. Assim, a peça adquire as características da parábola, tão cara a Brecht. Embora fale do passado, identificamos nosso tempo presente nos subtextos, pois o Brasil continua, como na colônia, administrado com displicência e saqueado pelas grandes potências internacionais.

O que se pode lamentar, no entanto, é que *O Corsário do Rei* não evita algumas simplificações que deixam por vezes a parábola explícita demais. O país comparado a um bar decadente, os empresários do passado defendendo o crescimento do bolo para depois dividi-lo, por exemplo, são momentos em que a peça perde a força, pois supõe um espectador/leitor totalmente ingênuo, sem a menor noção do que tem sido a história recente deste país. Por outro lado, pareceu-me bem articulada a cena em que os saquea-

dores franceses e os governantes portugueses selam o tratado de paz. Nem vencedores nem vencidos. Dizem-se amigos e tudo termina num cínico coquetel do nosso tempo. A passagem do passado ao presente se faz com naturalidade e a cena cumpre o objetivo de despertar nossa indignação diante da eterna espoliação a que estão sujeitos os trabalhadores brasileiros.

Como se vê, conscientizar é a primeira divisa desse teatro engajado, que apela mais para a nossa inteligência do que para a nossa emoção. A segunda divisa é divertir. O riso se presta mais ao distanciamento brechtiano, já que exige certa “anestesia do coração”, como diz Henri Bergson em *O Riso*. É por meio da sátira, da comicidade burlesca, portanto, que Boal constrói as personagens e o enredo, para que, evitada a empatia entre palco e platéia, o espectador possa ter uma atitude crítica em relação ao que se passa diante dos seus olhos.

Para finalizar, resta dizer que as músicas de Edu Lobo e as letras de Chico Buarque realçam o lado épico da peça. São narrações que interrompem o fluxo da ação e, à maneira brechtiana, comentam o texto e esclarecem as intenções do autor. *O Corsário do Rei*, enfim, é uma peça que se lê com interesse, a despeito de uma ou outra passagem mais apelativa. Boal criou um ritmo alegre e movimentado e soube harmonizar os propósitos de divertir e conscientizar. Foi criativo quanto ao primeiro e não ficou enfadonho quanto ao segundo, comprovando seu talento de dramaturgo que sabe armar as cenas e construir os diálogos com inteligência e agilidade.

12. TEATRO E POLÍTICA NO BRASIL: Os ANOS 70

Num certo sentido, não seria incorreto dizer que a década de setenta no Brasil começa em dezembro de 1968, quando o regime militar instaurado em 1964, sentindo-se ameaçado pela resistência democrática de amplos setores da sociedade, promulga o Ato Institucional nº 5, com o qual suprimia todos os direitos da cidadania. Por meio da força, e em nome de uma suspeita doutrina de segurança nacional, o regime militar arrogava-se o direito de prender trabalhadores, artistas e intelectuais que se opunham à ditadura e de censurar os meios de comunicação e as manifestações artísticas. Ninguém podia exprimir-se livremente. Artigos de jornal, músicas, filmes, peças de teatro, nada escapava da tesoura da censura.

Foram tempos difíceis. O radicalismo político culminou na luta armada, na guerrilha no campo e na cidade, envolvendo militantes de esquerda e batalhões das forças arma-

das. Os abusos não tardaram a aparecer: muitas pessoas foram presas, submetidas a torturas e algumas barbaramente assassinadas. A um grande número de perseguidos não restou outra saída a não ser o exílio.

Nesse ambiente de terror, o espaço para uma produção cultural de natureza crítica não existe. No caso do teatro, que nos interessa aqui, convém lembrar que fora uma das principais trincheiras da resistência ao golpe militar, entre 1964 e 1968. Durante esses anos a classe teatral havia batalhado incansavelmente pela liberdade de expressão, organizando protestos, desafiando a censura e conseguindo algumas vitórias espetaculares. Mas com o advento do AI-5, a situação transformou-se radicalmente. Como afirma Yan Michalski, num livro cujo título diz tudo, *O Palco Amordaçado*, com o AI-5

[...] deixou de haver margem para a existência da espécie que Cacilda definia altivamente como “os homens livres de teatro”, e a resistência orgânica da classe não poderia deixar de ceder diante de irrespondíveis argumentos de força. Tímidos protestos isolados continuaram surgindo esporadicamente contra algumas arbitrariedades particularmente chocantes, perdendo-se no silêncio ao qual a mordaza imposta à imprensa os condenava. A gravidade dos riscos a que qualquer assinatura aposta num abaixo-assinado ou qualquer manifestação coletiva de repúdio aos atos das autoridades expunha os respectivos responsáveis, e as medidas drásticas de intimidação, que levaram alguns expoentes da profissão, como Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa, à cadeia e ao exílio, disseminaram rapidamente um clima de medo dentro do qual nenhuma manifestação coletiva e pública seria viável¹.

No início dos anos setenta, a violenta repressão à produção cultural atingiu em cheio o teatro. Qualquer referên-

1. Yan Michalski, *O Palco Amordaçado*, Rio de Janeiro, Avenir, 1979, p. 39.

cia crítica a um ou outro aspecto da realidade brasileira, a mínima alusão ao clima de sufoco e insegurança em que estávamos mergulhados bastava para que uma peça teatral fosse proibida. Dramaturgos como Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, Dias Gomes, Plínio Marcos, José Vicente, Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Antonio Bivar, Carlos Queiroz Telles, Chico Buarque, Ruy Guerra, Paulo Pontes, para citar alguns nomes mais conhecidos, não puderam trabalhar em paz. Suas obras ou sofreram cortes drásticos ou foram sumariamente banidas dos palcos, por determinação da censura.

A dimensão dos estragos que o teatro brasileiro sofreu nesses anos de autoritarismo está bem delineada num artigo escrito pelo encenador, ator e ensaísta Fernando Peixoto, em outubro de 1972. Num tom de revolta e amargura, no “calor da hora”, podemos dizer, ele observava que havia um grande número de espetáculos em cartaz, em São Paulo, mas que apenas dois ou três “mostravam colocações vinculadas ao momento nacional”. E arrematava:

A verdade é que palcos tradicionais e espaços cênicos inovadores estão unidos, com exceções raras, que confirmam o panorama geral, num mesmo processo: envolver o espectador num mundo irreal, enganador, mas dinâmico, cheio de som e fúria, cores e bandeiras. Técnica e dinheiro estão nas mãos dos que regem uma grandiosa festa de mentiras. O povo está ausente da platéia, como sempre esteve. Mas agora está também ausente dos palcos. A dramaturgia se volta para seus novos e ávidos clientes. A verdade é concreta, mas não é encarada por quase ninguém. A classe teatral, salvo exceções raras, está entregue. Muitos ao desespero provocado pela consciência de beco aparentemente sem saída. Outros fogem para o misticismo. Outros mergulham no irracionalismo desenfreado, no pessimismo absoluto. Muitos aceitaram a senten-

ça de morte contra eles pronunciada ou ameaçada e desistiram de tudo. Muitos estão perplexos e sem perspectivas. A maioria mergulha no oportunismo fácil e compensador, abdica propósitos anteriores, que certamente não eram verdadeiros, assumindo agora, abertamente, uma postura que os desmascara definitivamente, visando, sem a máscara de antes, os mesmos propósitos, até então inconfessados: lucro, posição no mercado e na sociedade, segurança e acomodação. Coerentes com os valores vigentes, triunfam no mercado como comerciantes de entorpecentes. São poucos os que continuam com coragem, e certamente também com angústia e dúvidas, a buscar vencer as dificuldades de dizer a verdade².

Como se vê, a supressão das liberdades individuais trouxe danos irreparáveis à evolução do teatro brasileiro. É impossível imaginar o que teriam feito nossos dramaturgos e encenadores num clima favorável à criação artística. Quantas vocações foram desvirtuadas ou mesmo abortadas nesse período? Quanto esforço intelectual foi gasto inutilmente? Quanta pesquisa de linguagem dramática e cênica foi abandonada? Quantos dramaturgos se anteciparam à censura, submetendo-se a uma nociva autocensura? Perguntas como essas jamais poderão ter respostas absolutas. De concreto, o que se pode dizer é que nos primeiros anos da década de setenta, a classe teatral mais comprometida com uma produção de cunho crítico e reflexivo não pôde realizar-se plenamente.

No terreno da dramaturgia explicitamente política, um dos poucos que conseguiram driblar a censura foi Gianfrancesco Guarnieri. Já no final dos anos cinquenta, muito jovem, ele se revelara como autor de peças abertamente realistas e críticas, politicamente engajadas na defesa das classes oprimidas. Peças como *Eles não Usam Black-tie*, *A Se-*

2. Fernando Peixoto, *Teatro em Pedacos*, São Paulo, Hucitec, 1980, pp. 332-333.

mente e Gimba, que foram proibidas logo após o golpe de 64. Impossibilitado de fazer uso dos recursos realistas, nos anos seguintes Guarnieri e Augusto Boal escreveram musicais de grande sucesso, como *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*, peças de protesto contra a ditadura. Com a decretação do AI-5, em dezembro de 68, Guarnieri viu-se obrigado a buscar novos modos de expressão, uma vez que os musicais também foram proibidos.

O resultado de seus esforços foram peças como *Botequim* e *Um Grito Parado no Ar*, que estrearam em 1973. O próprio autor, em depoimento prestado ao Serviço Nacional de Teatro, em 1976, definiu-as como “um teatro de ocasião”, explicando: “um teatro que eu não faria se não fossem as contingências. Que não corresponde, exatamente, ao que eu, como artista, estaria fazendo. Agora, como artista, eu também verifico minha realidade, e sei até quando, até onde e como a gente pode dizer e fazer as coisas”³. Ou seja, forçado pelas contingências políticas, mas não abdicando do desejo de expor no palco o que ocorria no Brasil, o dramaturgo utilizou a metáfora como forma de expressão. Sem poder exprimir-se numa linguagem direta e franca, passou ao espectador/leitor a tarefa de decifrar os significados ocultos em seu código particular.

Assim, a peça *Botequim* apresenta uma situação que beira o absurdo. As personagens amanhecem num bar e não podem sair por causa do mau tempo. Aos poucos, o que parecia uma chuva forte adquire as dimensões de um cataclismo. As outras personagens que chegam, sujas, enlameadas, ensangüentadas, contam que o mundo “lá fora” está um caos, uma sucessão de tragédias: desabamentos,

3. Abílio Pereira de Almeida *et alii*, *Depoimentos V*, Rio de Janeiro, SNT, 1981, p. 71.

incêndios, enchentes, mortes. Os que tentam sair são obrigados a voltar, porque não conseguem vencer “a natureza em pleno exercício de sua soberania”. Não é difícil perceber o processo metafórico, que é dizer “a”, para significar “b”. O mundo “lá fora” é o Brasil, vivendo a tragédia do autoritarismo. Por oposição, o bar é uma espécie de refúgio da liberdade (as personagens bebem, cantam, dançam, fazem amor), mas uma liberdade um tanto amargurada, aflita, porque ameaçada pelos perigos do mundo exterior. O significado do desfecho é visceralmente político: duas personagens encapadas (uniformizadas, poderíamos dizer) invadem o bar para impor a nova ordem e a disciplina que estavam sendo empregadas para reorganizar o mundo “lá fora”.

O mesmo processo de construção encontra-se em *Um Grito Parado no Ar*. Se nessa peça vemos “apenas” um grupo de teatro que ensaia uma peça, o importante na verdade é compreender o significado das dificuldades que o grupo enfrenta. São terríveis aqueles inimigos invisíveis que retiram do palco as condições materiais para a realização do espetáculo. Mesmo assim, o grupo resiste e se propõe a estreiar a peça na data marcada. Quer dizer, por um lado, *Um Grito* investiga o teatro por dentro, aponta as dificuldades inerentes à própria prática teatral, refletindo inclusive sobre o trabalho do ator e do diretor; por outro, é um protesto vigoroso, dirigido a todos os inimigos do teatro, aos que o amordaçaram, impedindo que seu grito de revolta ecoasse livremente pelo país.

No mesmo ano em que essas peças driblaram a censura, muitas outras tentativas foram frustradas. O caso mais rumoroso deu-se com *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy

Guerra, inspirada em fatos da história do Brasil, relativos às lutas pelo domínio do Nordeste, entre Portugal e Holanda. A peça chegou a ser liberada, os produtores investiram uma enorme soma de dinheiro, mas às vésperas da estréia os censores mudaram de idéia. O significado do “elogio da traição” – subtítulo da peça –, que apresentava Calabar não como um traidor, mas como um homem interessado num Brasil melhor, não passou despercebido dos censores: tratava-se também de um “elogio” a todos os brasileiros que se opunham ao regime militar, porque desejavam outro caminho para o país.

De um modo geral, portanto, sob o governo Médici foi praticamente impossível a realização de uma dramaturgia concebida como expressão crítica da realidade brasileira. A situação só começou a se modificar a partir de 1975, já no governo Geisel, que assumira o poder no ano anterior, prometendo uma “distensão” política, mas que deveria ser lenta e gradual. Na verdade, a repressão continuava com as mesmas características de antes. A diferença estava no fato de que os principais focos de resistência ao regime militar haviam sido desbaratados. O governo podia, então, fazer o seu jogo de cena, soltando um pouco as rédeas de vez em quando. No caso do teatro, para dar um exemplo de truculência, basta lembrar o prêmio dado a *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, pelo Serviço Nacional de Teatro, em 1975, ao qual se seguiu a proibição de sua representação. Em contrapartida, no mesmo ano a censura permitiu que subisse à cena no Rio de Janeiro uma peça que reintroduzia no palco brasileiro as camadas populares e seu sofrido dia-a-dia: *Gota d'Água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes. A trama de *Medéia*, de Eurípedes, fornecia o esque-

leto do enredo: uma mulher abandonada se vinga do ex-amante, envenenando os filhos e cometendo suicídio. Mas o enredo surgia recheado por tipos colhidos na paisagem carioca, especificamente num conjunto residencial do subúrbio. Por meio de versos trabalhados com muita competência, músicas extraordinárias e situações exemplares, os autores descarnaram os mecanismos de dominação que regem as relações sociais entre os poderosos e os subalternos. O enorme sucesso de *Gota d'Água* foi uma demonstração cabal de que a platéia brasileira estava novamente aberta a esse tipo de dramaturgia que se apresentava como reflexão crítica.

No ano seguinte, 1976, essa tendência se confirma, com as montagens bem-sucedidas de *O Último Carro*, de João das Neves, no Rio de Janeiro, e *Muro de Arrimo*, de Carlos Queiroz Telles, em São Paulo. Enquanto a primeira punha em cena os dramas cotidianos dos trabalhadores pobres, no interior de um trem de subúrbio desgovernado, a segunda apresentava-se na forma de um monólogo pungente de um pedreiro que buscava compensações para a dura realidade da sua miséria nas vitórias da seleção brasileira de futebol na Copa do Mundo.

O reencontro com o universo popular foi uma característica importante da dramaturgia brasileira nesse momento em que a censura parecia mais branda. Mas seguramente o espetáculo de cunho político mais importante do ano de 1976 foi a peça *Ponto de Partida*, de Gianfrancesco Guarnieri. No ano anterior, o jornalista Wladimir Herzog havia sido intimado a depor na polícia e, detido para interrogatório, fora morto numa sessão de tortura. O crime, que o governo tentou encobrir com uma versão inverossímil de suicídio,

indignou o país. Guarnieri quis denunciar esse crime em sua peça. Mas como a censura proibiria qualquer referência direta ao que acontecera de verdade na cadeia, criou personagens e situações fictícias, mantendo porém os vínculos com o fato real.

Ponto de Partida, de certa forma, pertence ainda à fase do “teatro de ocasião”. Guarnieri definiu-a como “fábula em um ato” e situou a ação dramática num passado remoto, em local indefinido, talvez uma aldeia medieval. A peça gira em torno da morte do poeta e humanista Birdo, que aparece enforcado na praça central da aldeia. Suicídio? Assassinato? O conflito envolve cinco personagens. De um lado, estão os donos do poder, D. Félix e sua esposa Aída, interessados na versão do suicídio. De outro, os que sabem ter ocorrido um crime: o ferreiro Aion, pai de Birdo; Maíra, filha de D. Félix e amante do rapaz; e o pastor Dodo. Enquanto parábola, a forma consagrada por Brecht, *Ponto de Partida* apresentava-se em 1976 como uma inquietante exposição de problemas claramente identificáveis para os espectadores. Por trás da aldeia medieval era possível vislumbrar a nossa própria realidade política, marcada a ferro e fogo pelos excessos da ditadura. À parte isso, a peça, em sua ação simples e direta, é um belo exercício poético, um texto eficaz enquanto teatro e de inegável valor literário.

Nos dois últimos anos do governo Geisel, 1977 e 1978, a censura continuou ativa, proibindo as peças que nesta altura já faziam críticas mais diretas à ditadura, abordando, por exemplo, o tema da tortura sem qualquer subterfúgio. Assim, não puderam subir à cena *Patética*, de João Ribeiro Chaves Neto, primeiro prêmio do concurso do Serviço Nacional de Teatro, *A Caixa de Cimento*, de Carlos Henrique

Escobar, segundo lugar no mesmo concurso, e *Milagre na Cela*, de Jorge Andrade. Em contrapartida, em outubro de 1978, *Murro em Ponta de Faca*, de Augusto Boal, encenada em São Paulo, contava a saga dos exilados brasileiros, representados por três casais que se refugiam no Chile de Allende, mas que são obrigados a fugir de outra ditadura, a de Pinochet. Na bagagem, levam principalmente as imagens de amigos mutilados e mortos, as lembranças da violência policial, a tristeza das separações, as marcas da derrota política. A peça, como bem a definiu Guarnieri no prefácio, é “uma exposição exata e pungente da condição de exilado, do horror das perseguições, da promiscuidade dos refúgios, do andar em círculo daqueles a quem se nega pouso, pátria, raiz”⁴. Nessa peça feita com lembranças do que viu e viveu, Boal não é cáustico ou irônico como em outras que escreveu, mas profundamente emotivo. O admirador de Brecht, versátil, mostra-se capaz também de produzir textos com intensa carga dramática.

No final da década de setenta, chegam os tempos da abertura política, da anistia, do início do reencontro do país com a democracia. Teríamos ainda que agüentar o último governo militar, do general Figueiredo, que prometia “prender e arrebentar” quem fosse contra a abertura democrática. Ironia à parte, o fato é que vários dramaturgos brasileiros aproveitaram para fazer uma espécie de “processo de 1964”, como observou Décio de Almeida Prado⁵. Assim, durante os anos de 1979 e 1980, vários espetáculos de cunho políti-

4. Augusto Boal, *Murro em Ponta de Faca*, São Paulo, Hucitec, 1978, p. VIII.

5. Décio de Almeida Prado, *O Teatro Brasileiro Moderno*, São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1988, p. 126.

co foram realizados: *Patética*, que até então estava proibida; *Sinal de Vida*, de Lauro César Muniz; *Campeões do Mundo*, de Dias Gomes, *Fábrica de Chocolate*, de Mário Prata.

Mas talvez os dois espetáculos mais importantes desse período tenham sido *Papa Highirte* e *Rasga Coração*, pelo próprio significado que essas peças de Oduvaldo Vianna Filho haviam adquirido para a classe teatral. A primeira estava proibida desde 1968, quando vencera o concurso do Serviço Nacional de Teatro. Naqueles tempos, colocar em cena um ditador latino-americano exilado, bebendo pulque e dançando a chula com uma prostituta de cabaré era uma ousadia que custava caro. A peça era uma verdadeira anatomia das ditaduras típicas do Terceiro Mundo e um mergulho na psicologia individual do ditador e do revolucionário fracassados. Em termos de ação dramática, *Highirte* sofre por julgar-se um benfeitor do povo, injustiçado, e por não ter conseguido manter o poder em suas mãos. Mariz, seu antagonista, carrega o remorso de ter delatado os companheiros numa sessão de tortura. A peça já é obra de escritor maduro, que sabe evitar com habilidade os esquematismos fáceis e o maniqueísmo.

Se *Papa Highirte* representa o primeiro ponto alto da carreira de Vianinha, a consagração definitiva se dá com *Rasga Coração*, que o autor terminou de escrever às vésperas da morte, em 1974. É sua peça mais ousada, construída com base numa complexa articulação de vários planos temporais. São passados em revista cerca de quarenta anos na nossa vida política recente, desde a Revolução de 30 até o início dos anos 70, em *flashes* que revelam a cuidadosa pesquisa histórica feita pelo autor. No centro da ação dramática está Manguari Pistolão, o “lutador anônimo político”

colocado em confronto com as diferentes forças do reacionarismo. No passado, contra os integralistas, a ditadura de Vargas, a boêmia estéril de Lorde Bundinha e o próprio pai, que não aceita suas opções de vida. No presente, em diálogos vigorosos e comoventes contra o filho Luca, um *hippie* alienado – versão moderna do boêmio dos anos 30 –, adepto da macrobiótica e do ócio, que ele acaba por expulsar de casa. A peça é francamente simpática ao velho revolucionário Manguari, que dedicou quarenta anos da sua vida às causas populares. Vianinha, com muita arte e sensibilidade, homenageia na figura da personagem os lutadores anônimos que a história costuma esquecer.

A dramaturgia de natureza política, escrita quase sempre como resposta a situações concretas de supressão das liberdades, abusos autoritários, tortura, crimes, exílio, perdeu o sentido no Brasil dos anos 80 e desapareceu dos nossos palcos. Como a memória do país costuma ser curta, esta breve exposição talvez ajude a fixar alguns nomes de dramaturgos e peças que marcaram o final dos anos 60 e a década de 70. É todo um período da nossa história recente que pode ser apreendido não pelo ângulo da informação objetiva, mas pela sensibilidade e emoção da literatura dramática.

Parte II

DRAMATURGIA ESTRANGEIRA

1. O MUNDO DA COMÉDIA, EM QUATRO VERSÕES

ARISTÓFANES

Reunidas num volume, *A Greve do Sexo* e *A Revolução das Mulheres*¹ são duas comédias de Aristófanes (cerca de 445-386 a.C.) capazes ainda hoje de proporcionar ao leitor o mais puro prazer do riso. Ambas, na verdade, são sátiras de cunho político, inspiradas pelo profundo pessimismo do grande comediógrafo grego em relação às instituições e ao próprio ser humano. Em termos mais precisos, Aristófanes desencantou-se principalmente com a deterioração de Atenas, com a corrupção que corroeu a democracia grega após a morte de Péricles e com o militarismo e a demagogia de políticos inescrupulosos como Cleon e Hipérbolo.

1. Aristófanes, *A Revolução das Mulheres* e *A Greve do Sexo*, trad. de Mário da Gama Kury, São Paulo, Brasiliense, 1988.

A Greve do Sexo (*Lisístrata*, no original) é uma das suas peças antibélicas, à semelhança de *Os Acarnianos* e *A Paz*. Irritado com a guerra que dividia a Grécia e enfraquecia Atenas e Esparta, bem como com a morte inútil de muitos jovens, Aristófanes lançou o seu protesto irreverente, abusando do deboche e da licenciosidade. A ação da comédia, bastante conhecida, desenvolve-se a partir de um plano idealizado por Lisístrata para acabar com as desgraças da Grécia. Ela simplesmente convence as mulheres de Atenas e Esparta a não mais dormirem com os seus maridos, a menos que assinem um tratado de paz. A situação, claro, presta-se a muitos desdobramentos cômicos, que Aristófanes explora com inegável competência. Vale mencionar, por exemplo, a hesitação de algumas mulheres que não suportam o jejum e tentam furar a greve, ou ainda a cena em que Mirrina alimenta aos poucos a excitação do marido Cinésias e o abandona quando estão prestes a consumir o ato sexual. Os pontos altos da comicidade da peça, no entanto, estão na carregada licenciosidade dos diálogos e das cenas em que os homens surgem com os falos eretos, desesperados com a incômoda situação. Seguramente não há, na literatura teatral, peça em que os senhores das guerras de todos os tempos tenham sido satirizados de maneira mais contundente.

A Revolução das Mulheres é uma peça-irmã de *A Greve do Sexo*. Mais uma vez a insatisfação com o governo dos homens leva as mulheres a uma conspiração. Agora, para tomar o poder e estabelecer um tipo de comunismo escrachado, onde ninguém é dono de nada, nem do seu próprio sexo. Os desdobramentos e as conseqüências dessa fantasiosa revolução são absolutamente imprevisíveis. A partir disso, Aristófanes cria situações e tipos hilariantes, atingin-

do com a sua verve satírica tanto os descaminhos da administração pública quanto as soluções utópicas para se chegar a uma sociedade ideal. É provável que ao escrever essa peça o autor tivesse também em mente *A República*, de Platão, obra concebida na mesma época.

A Greve do Sexo e *A Revolução das Mulheres* são uma pequena amostra de uma obra de grande valor artístico e histórico. Aristófanes escreveu sempre com os olhos voltados para o presente e usou o espaço da comédia para discutir, entre outros temas, a política, a filosofia, o teatro e a vida social do seu tempo. E fez isso, como sabemos, com os instrumentos que sabia manejar melhor: a sátira, o deboche, a invectiva, a paródia. Não deixa de ser surpreendente que uma obra motivada por circunstâncias históricas tão específicas tenha resistido ao tempo, passados mais de dois mil anos. Acontece que é exatamente essa *permanência* que a caracteriza como uma das grandes obras clássicas da humanidade, obras que jamais deixam de ser *atualizadas*, em escala universal, pelas gerações que se sucedem.

GIL VICENTE

Gil Vicente é um dos escritores portugueses mais estimados no Brasil. Sua obra, bastante estudada nos cursos de Letras e no segundo grau, tem merecido várias edições nos últimos anos, entre as quais se destaca a *Antologia do Teatro de Gil Vicente*, organizada por Cleonice Berardinelli². O volume enfeixa dez textos em versão integral – *Auto de Mofina*

2. Cleonice Berardinelli, *Antologia do Teatro de Gil Vicente*, 3. ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

Mendes, Auto da Barca do Inferno, Auto da Barca do Purgatório, Auto da Alma, Breve Sumário da História de Deus, Auto da Feira, Auto da Índia, Auto do Velho da Horta, Quem Tem Farelos?, Auto de Inês Pereira – e cinco fragmentos das seguintes peças: *Auto da Fé, Auto da Lusitânia, Auto dos Físicos, Comédia da Rubena e Tragicomédia da Frágua d'Amor*.

Não se sabe ao certo, ainda hoje, quais as datas de nascimento e morte de Gil Vicente. Segundo os seus biógrafos, é provável que tenha nascido por volta de 1465 e falecido em 1536 ou 1537. Sua vida transcorreu, portanto, num dos períodos mais prósperos da história de Portugal, marcado pela política de expansão ultramarina que teve no descobrimento do caminho para a Índia e do Brasil os seus pontos culminantes.

É de 1502 o primeiro texto de Gil Vicente representado na corte portuguesa: o *Monólogo da Visitação*, escrito para comemorar o nascimento do futuro rei D. João III, filho de D. Manuel I. A partir de então, como escritor, ator e encenador, ele pôs em cena cerca de cinquenta autos – designação comum a todas as composições dramáticas da época, religiosas ou profanas – que formam o conjunto mais original das manifestações teatrais da Idade Média em língua portuguesa.

O próprio Gil Vicente classifica os seus autos como comédias, farsas e moralidades. Teatro profano, nos dois primeiros grupos, e religioso no último. Essa classificação, porém, não dá conta de outros gêneros existentes na época, que aparecem no interior da sua obra. Por isso, para melhor compreender a importância desse derradeiro dramaturgo medieval, é preciso integrar os seus autos nos diversos gê-

neros da Idade Média: o mistério, a moralidade, a fantasia alegórica, o milagre, o teatro romanesco, a farsa, o auto pastoril, o sermão burlesco e o monólogo.

O mistério é a dramatização de uma narrativa bíblica. Gil Vicente, católico fervoroso, aproveita o mistério da Anunciação e o da Natividade no *Auto de Mofina Mendes*, um texto de fundo religioso, mas mesclado com um sermão burlesco e elementos da farsa. À linha do mistério medieval pertence principalmente o *Breve Sumário da História de Deus*, cujo título diz tudo. É o resumo da história da Redenção, em que são abordados os efeitos do pecado original, o desejo dos homens pela vinda do Redentor, os esforços do diabo para conquistar os pecadores, a vitória de Cristo e a libertação da escravidão do pecado.

A moralidade, ao contrário do mistério, não coloca em cena episódios da Bíblia ou da vida dos santos. Suas personagens são abstrações e alegorias do vício e da virtude. A intenção didática e moralizante se sobrepõe a qualquer preocupação com a intriga, que às vezes simplesmente inexistente. Um bom exemplo desse tipo de peça é o bastante conhecido *Auto da Barca do Inferno*, uma deliciosa sátira a certos tipos sociais como o fidalgo, o agiota, o frade amancebado, a alcoviteira, entre outros, que se encontram, após a morte, num braço de mar onde estão dois barcos: um que leva as almas ao paraíso, outro que as leva ao inferno. É claro que vão quase todos para o inferno. Salvam-se apenas quatro cavaleiros que morreram lutando por Cristo e o Parvo, uma personagem engraçada e sem pecado. Nessa peça, bem como no *Auto da Barca do Purgatório*, percebe-se como os elementos profanos e cômicos são importantes no teatro religioso de Gil Vicente, a ponto de muitas vezes ficarem em pri-

meiro plano. Mais “sérias” são moralidades como o *Auto da Fé*, o *Auto da Feira* e o *Auto da Alma*. Na primeira, a Fé é a personagem alegórica que explica a liturgia do Natal aos pastores ignorantes. Na segunda, a alegoria da feira é a estratégia para colocar em confronto o mundo dos valores materiais e o mundo das virtudes espirituais. Na terceira, o tema é a salvação da alma peregrina pelo sacrifício de Cristo na cruz.

Os elementos cômicos que originalmente apareceram no interior das peças religiosas medievais, com o passar do tempo ganharam autonomia e constituíram um gênero à parte. Em Gil Vicente, talvez a vertente mais popular do seu teatro se deva às farsas, pequenas peças em que a comicidade depende do traço caricato de um tipo social e das situações criadas pela intriga. O *Auto do Velho da Horta*, por exemplo, coloca em cena um homem de idade avançada que se apaixona por uma mocinha zombeteira. Os diálogos, as situações, os tipos, tudo converge para o efeito cômico. O *Auto de Inês Pereira* apresenta-nos a donzela casadeira e suas artimanhas para duas vezes ser bem-sucedida. O *Auto da Índia*, com muita graça, mostra as conseqüências da ausência de um marido num lar. As personagens cômicas são a esposa namoradeira e seus galantes namorados, um escudeiro português e um fidalgo castelhano. Essas três farsas estão entre as melhores produções de Gil Vicente. De certa forma, antecipam as futuras comédias de costumes, já que apresentam uma certa unidade dramática, ao contrário das peças religiosas. Outras farsas representativas da obra vicentina, ainda que de um nível de realização artística inferior às mencionadas, são *Quem Tem Farelos?* e o *Auto dos Físicos*.

De um modo geral, o que impressiona nas moralidades e farsas de Gil Vicente é a liberdade com que criticou e ridicularizou os “pecadores” do seu tempo, localizados no clero, na aristocracia, na nascente burguesia e mesmo nas classes mais pobres. Como poeta da corte, porém, não deixou de escrever também textos encomiásticos, como o *Auto da Lusitânia* e a *Tragicomédia da Frágua d'Amor*, duas fantasias alegóricas que são, respectivamente, uma homenagem a Portugal e a celebração do noivado de D. Catarina com D. João III. Enquanto gênero, as fantasias alegóricas caracterizam-se pela pompa e riqueza plástica dos antigos momos, embora contenham diálogos e não somente pantomimas ou cenas mudas.

Os temas romanescos, geralmente extraídos das novelas de cavalaria, foram também muito aproveitados por Gil Vicente, embora nesse terreno não tenha deixado nenhuma obra-prima. A *Comédia da Rubena*, por exemplo, não passa de uma sucessão de cenas desconexas, sem o desenvolvimento de um conflito central. Em suma, não há no teatro romanesco de Gil Vicente o mínimo de unidade dramática que têm as suas melhores farsas.

Quanto às outras manifestações teatrais da Idade Média, pode-se dizer que aparecem apenas esporadicamente no interior da obra vicentina. Isso significa que Cleonice Berardinelli, ao organizar a *Antologia do Teatro de Gil Vicente*, preocupou-se em reunir textos representativos dos principais gêneros praticados pelo autor: o mistério, a moralidade, a farsa, a fantasia alegórica e o teatro romanesco. O volume contém, portanto, uma parte substancial da “maior obra de imaginação de que Portugal se gaba e em que ficou retratado à entrada dos tempos modernos – a nossa *Comédia*”

Humana", como escreveu certa vez o escritor português Vitorino Nemésio. De fato, o leitor brasileiro não pode ficar indiferente à obra de Gil Vicente. Trata-se de um clássico da língua portuguesa, poeta maior e dramaturgo de envergadura universal.

MAQUIAVEL

O *Príncipe* imortalizou o florentino Maquiavel (1469-1527) como pensador político. Mas os apaixonados e estudiosos do teatro têm um motivo a mais para admirar o seu autor: a comédia *A Mandrágora*³, que ele escreveu pouco antes de 1520, quando se encontrava no exílio, afastado de Florença pelos Médicis.

Maquiavel, até por força de suas tarefas de secretário de Estado, foi um observador atento da vida italiana do início do século XVI, período de guerras e maquinações políticas, de corrupção das instituições, de decadência moral e econômica. Se aproveitou a qualidade de observador na elaboração das suas obras históricas e reflexões políticas, nada mais natural que o mesmo tenha ocorrido em suas poucas incursões pelo terreno teatral. *A Mandrágora*, nesse sentido, é uma realização primorosa, um registro cáustico de uma sociedade viciada, na qual o lucro e o logro são as únicas moedas correntes.

O ponto de partida da comédia é a paixão obstinada do jovem Calímaco pela bela e virtuosa Lucrécia, esposa de um advogado próximo da velhice, o bobalhão Doutor Nícias. A

3. Maquiavel, *A Mandrágora*, trad. de Pedro Garcez Ghirardi, São Paulo, Brasiliense, 1987.

trama que se desenrola obedece à lógica implacável de uma trapaça bem urdida. Todas as personagens, por interesse, vontade própria ou ingenuidade, acabam contribuindo para Calímaco atingir o seu objetivo. Inclusive o marido de Lucrécia.

O enredo é evidentemente cômico. Construído com base nos recursos da Comédia Nova – como homem do Renascimento, Maquiavel foi leitor assíduo das comédias de Menandro, Plauto e Terêncio –, privilegia o dinamismo da ação, em detrimento da análise psicológica das personagens. Quer dizer, estas não têm alma, mas vontades. Satisfazê-las é tudo o que interessa, principalmente ao Doutor Nícias e ao impetuoso Calímaco. O primeiro quer um filho e paga qualquer preço por isso. Ingênuo, é convencido pelo segundo, falso médico, a dar a Lucrécia uma poção feita de mandrágora, planta que a crença popular acreditava capaz de tornar fecunda a mulher, embora com o inconveniente de envenenar e matar o primeiro homem que a possuísse. É claro que toda a trapaça é armada para que Calímaco seja a “vítima” da mandrágora.

A moral cínica da comédia é a mesma do grande livro escrito para os príncipes-ditadores. O mundo é dos espertos, dos que agem com determinação e inteligência na realização das suas vontades. E as virtudes não são tão inabaláveis como parecem. As palavras de Lucrécia a Calímaco, depois de seduzida:

Tua astúcia, a tolice de meu marido, a ingenuidade de minha mãe e a malícia de meu confessor me levaram a fazer o que, por mim, eu nunca teria feito; portanto, quero crer que isso tenha sido determinação do céu – e quem sou eu para recusar o que o céu quer que eu aceite? Por isso eu te recebo como dono, senhor e guia: tu serás meu pai, tu, meu confessor; quero que sejas tu meu

único bem; e o que meu marido quis por uma noite, quero que dure para sempre.

Ao enredo movimentado justapõe-se na comédia o desenho satírico das personagens, por meio das quais Maquiavel investe contra os vícios da sociedade às vésperas da Reforma de Lutero. O alvo principal é a Igreja, na figura de Frei Timóteo, um religioso hipócrita e sem princípios morais, interessado apenas em dinheiro. Também ganha destaque o parasita Ligúrio, braço-direito de Calímaco e servidor fiel de quem lhe paga mais.

A Mandrágora, apesar de toda a comicidade, deixa transparecer por inteiro o pessimismo de Maquiavel em relação aos homens, que ele vê divididos em dois grandes tipos: os tolos e os espertos. Que espécie de sociedade esses homens podem criar? *A Mandrágora*, obra-prima do teatro renascentista, é a resposta. Como observou John Gassner, em seu belo *Mestres do Teatro*, “não é de espantar que Maquiavel chamasse sua Itália de *a corrupção do mundo*. Seus artistas exibiram as flores da Renascença. Maquiavel e Ariosto fotografaram o mato rasteiro”.

DARIO FO

Nos últimos anos, um dos dramaturgos estrangeiros mais aplaudidos no Brasil foi o italiano Dario Fo, que teve várias de suas peças representadas por artistas como Marília Pera, Denise Stoklos, Maurice Vaneau, Gianfrancesco Guarnieri e Antonio Fagundes, entre muitos outros. A grande receptividade do público certamente motivou a publicação do volume *Morte Acidental de um Anarquista e Outras Peças Sub-*

versivas, que contém, além do texto mencionado, outros dois monólogos inspiradíssimos: *História do Tigre* e *O Primeiro Milagre do Menino Jesus*⁴.

Essa pequena amostra de uma obra composta de quatro dezenas de peças parece suficiente para demonstrar que Dario Fo proporciona prazer e diversão não só para espectadores e intérpretes, mas também para leitores. Diante de seu texto irreverente, escrito com brilho incomum, é impossível conter o riso, que explode de maneira deliciosa.

Dario Fo é um autor essencialmente satírico. O humor baseado num certo senso de grotesco e absurdo, a ironia ferina no ataque às instituições e a utilização de recursos cômicos da tradição popular são características que se entrecruzam em suas peças, compondo uma obra feita para divertir e, ao mesmo tempo, criticar os aspectos mais variados da vida contemporânea. O machismo, a burocracia dos países do *socialismo real*, a polícia, a Igreja, os partidos políticos, a Máfia, o terrorismo, a especulação imobiliária, nada escapa aos olhos atentos desse dramaturgo que não transige com as contradições e conflitos dos tempos modernos.

A *História do Tigre*, por exemplo, é um verdadeiro petardo dirigido à burocracia dos governos comunistas. Dario Fo inventou a história absurda, engraçadíssima, de um soldado chinês ferido num combate com as tropas de Chiang-Kai-Shek, que se refugia numa caverna, onde vive por algum tempo em companhia de uma tigresa e de um tigrinho. Imagine o leitor o que pode advir dessa convivência, que transforma os três numa família e a caverna num lar. Loucura total. À situação hilariante, que evolui para um final sur-

4. Dario Fo, *Morte Acidental de um Anarquista e Outras Peças Subversivas*, trad. de Maria Betânia Amoroso, São Paulo, Brasiliense, 1986.

preendente em que se arremata a sátira, acrescente-se a inventividade da linguagem, enriquecida por onomatopéias peculiaríssimas, marca registrada de Dario Fo. O resultado é um texto que se lê com o maior deleite e que funciona admiravelmente no palco, como aliás demonstrou Maurice Vaneau no Teatro Cultura Artística, anos atrás.

As mesmas qualidades de *História do Tigre* estão presentes no monólogo *O Primeiro Milagre do Menino Jesus*, uma paródia irreverente de um dos evangelhos apócrifos que narram histórias ligadas à vida de Jesus e dos apóstolos. Nesse *divertissement*, logo de início nos deparamos com os artifícios de São José para impedir que o menino Jesus fosse levado por Maria ao “curso de beleza infantil” promovido por Herodes. Dá para imaginar o resto? A fuga ao Egito vem em seguida. E é lá que o menino Jesus, apelidado de Palestina pelos outros meninos, faz o seu primeiro milagre – que não conto para não estragar o prazer da leitura –, entre outras estrepolias. Tudo é galhofa nesse texto que chega a arranhar o tema da violência no Oriente Médio, de cujo contágio nem o menino Jesus escapa.

A peculiaridade dos monólogos de Dario Fo é que o ator deve interpretar todas as personagens da história que está contando – talvez fosse melhor dizer “representando” – à platéia. Isso dá agilidade ao espetáculo, já que o intérprete deve mostrar-se bastante versátil nas mudanças de voz, gestos, expressões faciais etc. Trata-se, enfim, de uma forma despojada de teatro, com quase nenhum efeito técnico, e que se reduz ao essencial: a voz e o corpo do ator. Daí ser a um só tempo um desafio e uma fonte de prazer ao artista.

Menos sofisticada – nem por isso menos elaborada – e mais presa ao teatro de larga tradição popular, à farsa pro-

priamente dita, é *Morte Acidental de um Anarquista*. O mesmo espírito satírico está presente nessa peça que possui um ritmo alucinante e vertiginoso, de confusões, mentiras e quiproquós que se sucedem aceleradamente, à semelhança de uma bola de neve que leva de roldão tudo o que tem pela frente, aumentando de tamanho, até se desfazer de encontro a um obstáculo intransponível. Assim é a ação dessa farsa em que um louco, disfarçado de psiquiatra, juiz, bispo e inspetor de polícia, consegue desvendar um crime cometido numa delegacia. A vítima é um anarquista que teria caído da janela “acidentalmente”, durante um interrogatório, segundo a versão forjada pela polícia.

Em uma nota explicativa, Dario Fo conta que por ocasião da estréia de *Morte Acidental de um Anarquista*, em dezembro de 1970, declarou-se em um prólogo que a intenção do espetáculo era reviver um fato realmente acontecido: a morte do imigrante italiano Salcedo, anarquista atirado do 14º andar do prédio da polícia de Nova York, em 1921. A verdade, porém, é que a peça lembrava a morte recente do anarquista Pinelli, que também teria caído “acidentalmente” da janela do 4º andar da delegacia de Milão.

Fazer comédia com um tema sério e dramático foi o recurso utilizado pelo autor para ridicularizar com humor cáustico e grotesco a polícia e a decantada democracia italiana. Peças incômodas como *Morte Acidental de um Anarquista* tornaram o escritor uma *persona non grata* para os dirigentes políticos e as instituições em geral na Itália. Mas, em compensação, o público nunca o abandonou. E para o leitor ter uma idéia da vitalidade de sua obra, basta dizer que Dario Fo é o dramaturgo italiano da atualidade mais encenado em todo o mundo.

2. RACINE, SEDUTOR

As traduções estão em alta no mercado. Nunca se publicou tanta poesia e prosa estrangeiras entre nós, numa oferta variadíssima de autores clássicos e contemporâneos. Quem trabalha com teatro, no entanto, vê com tristeza que em seu terreno não há motivo para satisfação. São tão raras as publicações de peças traduzidas nos últimos tempos que as exceções, furando o cerco, acabam por chamar a atenção. Esse é o caso de *Fedra*¹ de Racine (1639-1699), obra belíssima, escrita há mais de trezentos anos e ainda hoje capaz de proporcionar a leitores ou espectadores alguns momentos do mais elevado prazer estético.

Fedra é uma tragédia clássica modelar. Racine encontrou no *Hipólito* de Eurípedes (480-406 a.C.) o ponto de

1. Racine, *Fedra*, trad. de Millôr Fernandes, Porto Alegre, L&PM, 1986.

partida para a construção da trama, trazendo para o primeiro plano a paixão arrasadora da personagem feminina. Na tragédia grega que o inspirou, Fedra era apenas uma vítima infeliz, um instrumento da vingança de Afrodite contra o casto Hipólito, devoto de Artemis. Racine, escrevendo em outra época, substituiu a fatalidade dos deuses pela noção de culpa e pecado. Sua personagem, escrava e vítima da paixão que não consegue dominar, sofre porque se sente responsável pela transgressão que está cometendo, ao apaixonar-se por Hipólito, seu enteado.

É no auge do desespero, próxima da loucura, com o espírito em desordem, portanto, que Fedra entra em cena, amparada por Enone, sua confidente. Na luta inútil contra a paixão que a consome, ela já não se alimenta há três dias e, simbolicamente, prefere as sombras das florestas à luz do dia. Como sempre acontece nas tragédias, a ação começa já próxima do desenlace, com a personagem principal vivendo uma situação-limite, prestes a resolver-se. A revelação a Enone de que Hipólito é a causa dos seus males precipita os acontecimentos. Rompe-se o dique que represava as águas profundas da paixão. E a força da correnteza arrastará todos à morte ou à infelicidade.

Se a construção dessa alma feminina obcecada pela paixão é particularmente notável, não menos desprovidos de arte são os aspectos estruturais da tragédia. A concentração da ação no tempo e no espaço, em obediência à regra das três unidades, o perfeito encadeamento causal entre as cenas, a linguagem elevada insuflando poesia no enredo, todos esses e outros recursos são empregados com maestria. Talvez os preceitos rigorosos da poética clássica tenham criado dificuldades a muitos escritores do século XVII.

Corneille, por exemplo, polemizou com os teóricos do seu tempo, porque nunca aceitou pacificamente as regras estabelecidas a partir das interpretações renascentistas da *Poética* de Aristóteles. Mas Racine, como nenhum outro, soube adaptar-se às convenções literárias da sua época, pondo-as a serviço de seu talento.

Ao longo do tempo, *Fedra* tem sido um dos textos mais estudados do escritor. No conjunto de abordagens possíveis, pode-se dizer que se destacam duas grandes linhas de interpretação: a psicanalítica, que considera incestuosa a paixão da personagem, e a sociológica, que vê a tragédia como expressão do jansenismo de Port Royal. No primeiro caso, atribui-se a desgraça de Fedra à interdição do incesto pela lei da cultura; no segundo, à perda da graça divina, fatalidade cristã contra a qual não há salvação. Charles Mauron explorou a primeira possibilidade em *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine* (1957) e Lucien Goldmann a segunda em *Le Dieu caché* (1956). Uma terceira visão, não menos instigante, é a de Roland Barthes, que define *Fedra* como uma tragédia nominalista em *Sur Racine* (1960). Para ele, a desgraça é provocada menos pelo significado da palavra do que por sua enunciação, menos pelo amor de Fedra do que por sua confissão. Quer dizer, as palavras é que são portadoras da desgraça, não os sentimentos.

A obra de Racine é um desafio perene à imaginação dos críticos. Barthes, no prefácio ao livro que escreveu, observou que é uma das poucas que conseguiu fazer convergir sobre si todas as linguagens críticas do nosso tempo, o que é puro paradoxo, já que o autor de *Fedra* é o mais ligado à idéia da *transparência* clássica. Em seu caso, contudo, a transparência revela-se como valor ambíguo, ao mesmo tempo aquilo

sobre o qual não há nada a dizer e tudo a dizer. Conseqüentemente, diz Barthes, “é essa transparência que faz da obra de Racine uma espécie de grau zero do objeto crítico, um espaço vazio, mas eternamente oferecido à significação”. Como toda leitura é potencialmente uma atividade crítica, a publicação de *Fedra* em português é um convite sedutor ao leitor brasileiro para preencher esse espaço vazio, isto é, para exercitar sua inteligência e sensibilidade.

Inteligente e sensível, aliás, é a tradução de Millôr Fernandes, adaptada ao gosto contemporâneo, com o cuidado que requer um texto clássico. Ele substituiu a forma rimada e alexandrina pelo verso branco, o que talvez provoque a ira de algum espírito parnasiano, mas em compensação evitou as frases retorcidas, as rimas esdrúxulas, o ritmo capenga, reproduzindo com clareza – um valor do classicismo! – o significado das falas. Se eventualmente nesse processo se perdeu a intensidade poética dos alexandrinos originais, deve-se ter em mente não só a dificuldade particular que enfrentam os tradutores de Racine em todas as línguas (leiam-se, a propósito, as considerações de George Steiner em seu belo ensaio *The Death of Tragedy*), como também o fato de que em toda tradução de um texto poético alguma coisa se perde no caminho. No caso de *Fedra*, aliás, é curioso cotejar alguns trechos da tradução feita por Millôr Fernandes com a que Jenny Klabin Segall fez nos anos 40. Nesta, embora os alexandrinos e a rima se mantenham, a própria tragédia é sacrificada como um todo, pois os versos tornaram-se pesados, rimados à força, com freqüentes inversões sintáticas, distantes portanto da fluência, do colorido, da musicalidade dos versos de Racine. A tradução de Millôr, em sua aparente simplicidade, recria o universo trágico de *Fedra* com mais poesia e força expressiva.

3. MÍSTICAS E IMPERIAIS PROVÍNCIAS RUSSAS

Em edição caprichadíssima, a editora Perspectiva recoloca em circulação uma obra-prima do teatro universal: *O Dibuk*¹, “lenda dramática” em quatro atos, de Sch. An-Ski, escritor judeu nascido na Rússia em 1863 e morto em 1920. Com tradução, organização e notas de J. Guinsburg e ilustrações de Rita Rosenmayer, o volume traz ainda um glossário e vários trabalhos críticos sobre a peça, assinados pelo tradutor, por Harold Fischer, Anatol Rosenfeld, Ruggero Jacobbi, Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado e Jefferson del Rios.

Para o leitor não iniciado nos mitos religiosos do Hassidismo, seita judaica de forte cunho místico, difundida

1. Sch. An-Ski, *O Dibuk*, trad. de J. Guinsburg, São Paulo, Perspectiva, 1988.

na Europa Oriental a partir do século XVIII, a primeira sensação que a peça transmite é de estranhamento. An-Ski evoca o universo religioso das antigas províncias imperiais russas, que percorreu às vésperas da Primeira Grande Guerra, quando organizou uma expedição etnográfica para recolher nas fontes populares o folclore e as tradições da criação cultural judaica. A atmosfera pietista do Hassidismo, com as suas crenças, mistérios e magia, é, portanto, reconstituída em sua plenitude, através dos costumes e valores das personagens, bem como das lendas, histórias e parábolas narradas ao longo da ação dramática, quase sempre com muita poesia.

Se o pano de fundo de *O Dibuk* nos remete a paisagens singulares, longínquas no tempo e no espaço, o enredo, em compensação, é movido por uma força universal: o amor. Em termos precisos, trata-se de uma peça que aborda, num quadro de misticismo e religiosidade, o tema do amor irrealizado, porque impedido, entre dois jovens que se amam. É quase natural pensar em *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, quando se acompanha a tragédia amorosa que vitima Hanã e Lea, o casal protagonista. Mas a possibilidade de aproximação pára aí, tão grandes são as diferenças entre os dois textos.

No caso de *O Dibuk*, mais importante é observar como An-Ski integra com perfeita harmonia um drama humano de expressão universal ao mundo cultural e religioso do Hassidismo, de características tão particulares. Esse equilíbrio realça a um só tempo o pitoresco exuberante do folclore judaico e a força emotiva da ação dramática. Leia-se, a propósito, esta fala do Mensageiro a Lea:

As almas dos mortos retornam a este mundo, mas não como espíritos desencarnados. Almas há que, antes de alcançarem a purificação, passam por vários corpos. Almas pecadoras transfor-

mam-se em animais, aves, peixes e, mesmo, em plantas [...]. E há almas errantes que, não encontrando paz, nem descanso, penetram os corpos dos vivos, sob a forma de um *dibuk*. E assim atingem a purificação.

Quando Lea ouve essas palavras, no segundo ato, Hanã já está morto e ela prestes a se casar com o noivo escolhido pelo pai. A fala do Mensageiro – espécie de *raisonneur* do juízo final – abre-lhe uma perspectiva de salvação, um tanto mística e assustadora, sem dúvida, mas a única que poderia livrá-la da infelicidade iminente. Pouco depois, no cemitério, Hanã cumpre o desejo de Lea e se apossa dela na forma de um *dibuk*, para fazer a defesa exasperada de um amor que outrora fora alimento do espírito de ambos.

Nos dois últimos atos, a peça desenvolve-se com o mesmo equilíbrio apontado há pouco e com uma abertura para outro tema do teatro universal: o dinheiro e seu poder de corrosão. Quando o pai de Lea, Sender, pede ajuda aos rabinos, para libertarem a filha do espírito de Hanã, vem à tona um fato do passado, de importância capital para a trama: Sender e Nissin ben Rivca, pai de Hanã, haviam se comprometido, caso tivessem filhos de sexo diferente, a uni-los pelo casamento. Com a morte de Rivca, tempos depois, Sender não cumpriu a palavra, preferindo escolher um noivo rico para a filha.

A tragédia que se consuma pode ser compreendida sob dois ângulos. De um lado, aproveitando sugestões do modelo grego, mas adaptando-o à sua cultura, An-Ski caracteriza Hanã e Lea como vítimas da inexorabilidade do destino. Um *deve* pertencer ao outro, não por desígnio dos deuses, mas por força dos valores e da cultura do seu povo. Como a quebra do juramento por parte de Sender impediu-os de realizar o seu destino em vida, haverão de realizá-lo

na eternidade. Esse é o sentido do final da peça, quando Lea, enfraquecida pelos rituais de exorcismo, sucumbe juntando a sua alma à de Hanã.

À poesia do amor, porém, justapõe-se a prosa da crítica social. An-Ski condena com virulência a ganância, permitindo-nos enxergar na trajetória de Sender um outro tipo de tragédia não menos dolorido: o da perda de padrões religiosos e culturais seculares.

4. JARRY, APOLLINAIRE E O TEATRO DE VANGUARDA

I

A história da peça teatral *Ubu-rei*, de Alfred Jarry (1873-1907), é bastante conhecida. O escritor tinha apenas quinze anos quando a concebeu, motivado pelo folclore escolar do Liceu de Rennes, onde um professor de Física chamado Hébert aterrorizava os estudantes. Um deles, Charles Morin, escreveu um episódio farsesco intitulado *Os Poloneses*, no qual o professor era ridicularizado como rei da Polônia. Jarry aproveitou algumas idéias desse texto e criou a primeira versão de *Ubu-rei*, mantendo porém o título dado anteriormente por Charles Morin. Nessa época, o Pai Ubu atendia ainda pelos apelidos do professor Hébert – P.H., Père Heb, Eb, Ebé, Ebon, Ebance, Ebouille. E as representações eram caseiras, pura diversão de estudantes irreverentes.

Para Jarry, no entanto, o professor de Física era uma figura que extrapolava o âmbito escolar. Na conferência que pronunciou na noite de 10 de dezembro de 1896, no Théâtre de l'Oeuvre, em Paris, momentos antes da estréia da versão definitiva de *Ubu-rei*, ele afirmou aos espectadores:

Os senhores terão a liberdade de ver no senhor Ubu as múltiplas alusões que quiserem, ou um simples fantoche, mera deformação concebida por um garoto de um de seus professores que, para ele, representava todo o grotesco existente no mundo.

Muitos não quiseram ver nada em Pai Ubu e saíram no meio do espetáculo, um dos mais conturbados da história do teatro francês. O tumulto começou logo que o famoso ator Gémier pronunciou a primeira palavra da peça – *Merdre!* – e não cessou até o final. Estupefacta, dividida entre manifestações de repulsa e de entusiasmo, a platéia acompanhou a saga do Pai Ubu, assassino do rei da Polônia, usurpador do trono, torturador, covarde bufão que submete todos os súditos às maiores atrocidades e acaba deposto e exilado. Imaginado como encarnação do grotesco existente no mundo, é claro que a personagem é muito mais do que uma simples caricatura de um professor autoritário. Pai Ubu é a personificação dos tiranos de todos os tempos, a expressão do lado desumano, cruel, brutal do homem. Não há limites para a sua vulgaridade e selvageria.

Mas não foi apenas a figura da personagem que causou impacto. A peça, como um todo, apresentava-se como paródia violenta, sátira grotesca à qual não faltavam os condimentos farsescos, o *nonsense*, a fragmentação exagerada, a linguagem descarnada e mesmo o palavirão, que timidamente

começava a ser utilizado no teatro em fins do século XIX. Inovador, Jarry deixava de lado a reprodução naturalista da realidade e a atmosfera poética dos simbolistas – as duas tendências que procuravam se afirmar junto ao público na ocasião –, para lançar as primeiras sementes do teatro de vanguarda.

Assim, se por um lado *Ubu-rei* desagradou ao crítico teatral mais famoso daqueles tempos, o todo poderoso Francisque Sarcey, que não suportou assistir ao espetáculo até o fim, por outro mereceu os aplausos de Mallarmé. O grande poeta vanguardista, já cansado das chamadas “peças bem-feitas”, tão comuns no teatro francês das últimas décadas do século XIX, vinha desde 1885 reclamando a existência de um teatro irracional, “liberto de espaço, tempo e personagens conhecidas”. Todo o seu inconformismo está sintetizado num belo ensaio dedicado a Richard Wagner e na coletânea de artigos intitulada *Crayonné au Théâtre*. E sua admiração por Jarry, que explodiu as bases da peça racional e “bem-feita”, está expressa na carta que enviou ao dramaturgo, logo após a estréia de *Ubu-rei*:

Você colocou diante de nós, com um raro e resistente acabamento criado pelas pontas de seus dedos, uma personagem prodigiosa e seus comparsas, à maneira de um escultor sóbrio e dramático.

Jarry tinha apenas vinte e três anos em 1896. Apesar de ter produzido uma obra volumosa e multiforme em seguida – marcada por inovações e aversão aos convencionalismos literários do século XIX –, seu nome praticamente inexistia dissociado da peça *Ubu-rei*. Para nós, hoje, ele é, antes de tudo, o autor desse texto de vanguarda vigoroso, que lhe

garantiu um lugar destacado entre os grandes criadores do teatro moderno.

Ubu-rei acaba de ganhar uma nova tradução brasileira¹. De um modo geral, creio que ela é fiel ao espírito anárquico e demolidor do original. José Rubens Siqueira conseguiu quase sempre reproduzir em português a agressividade, a escatologia e a virulência da linguagem de Jarry. A rigor, não concordo apenas com a tradução de uma expressão que Pai Ubu tem sempre nos lábios quando se encontra perplexo, raivoso ou surpreso. “*De par ma chandelle verte!*”, ele exclama inúmeras vezes ao longo da peça. “Pela bela vela verde”, a forma encontrada por José Rubens Siqueira, parece-me vazia de sentido. Mais feliz foi Ferreira Gullar, que em sua tradução de *Ubu-rei* (Ed. Civilização Brasileira, 1972) chegou à forma “Por meus chifres!”. Em nota de rodapé, ele explicou que a expressão de Jarry, intraduzível, provavelmente está relacionada a “*tenir la chandelle*”, que significa “agir como corno manso”. Gullar, a meu ver, ficou mais próximo da irreverência da expressão original. Além disso, é pertinente lembrar que o título dado por Jarry à segunda peça do ciclo Ubu é exatamente *Ubu-cocu*, ou seja, *Ubu Cornudo*.

Afora essa pequena discordância, não há mais nada que mereça discussão. O leitor perceberá facilmente que à página 126 a rubrica “engrossando ovos” é um erro de revisão, não uma “transcrição”. Trata-se de uma passagem em que Mãe Ubu, “*grossissant sa voix*” (“engrossando a voz”), fala com Pai Ubu. Mas o que saiu impresso, afinal, não é mais divertido?

1. Alfred Jarry, *Ubu-rei*, trad. de José Rubens Siqueira, São Paulo, Max Limonad, 1986.

II

De todos os poetas ligados aos movimentos de vanguarda europeus do começo do século, Guillaume Apollinaire (1880-1918) talvez seja o mais original. O lirismo delicado e a musicalidade suave dos poemas de *Alcools* (1913), bem como o experimentalismo arrojado de *Calligrammes* (1918), para citar as suas obras mais importantes, garantem-lhe um lugar destacado entre os grandes criadores modernos.

Como boa parte dos escritores de sua época, Apollinaire fez um pouco de tudo no campo das letras: romances eróticos, contos fantásticos, peças teatrais, crônicas e ensaios de altíssimo nível sobre a pintura cubista. Nessa produção heterogênea, um dos textos mais controvertidos, embora de inegável sabor vanguardista é o “drama surrealista” *As Mamas de Tirésias*, que estreou em Paris, no dia 24 de junho de 1917.

Foi a propósito dessa peça que Apollinaire forjou o adjetivo “surrealista”, aproveitado por André Breton alguns anos depois. No prefácio ao texto ele critica o naturalismo teatral, o drama de idéias, as comédias convencionais e defende a criatividade e a invenção:

Na realidade, o teatro não é mais a vida que interpreta, do que a roda uma perna. Conseqüentemente, é, a meu ver, legítimo levar ao teatro estéticas novas e chocantes, que acentuem o caráter cênico das personagens e aumentem a pompa da encenação, sem todavia modificar o patético ou o cômico das situações, que se devem bastar por si mesmas.

Ainda no prefácio, Apollinaire explica que escreveu a peça para os franceses, para fazê-los perceber “o grave perigo que corre em não ter filhos uma nação que deseja ser

próspera e poderosa”. E discute o problema demográfico – aliás, tão em voga na França de hoje –, levantando vários argumentos para provar que o alcoolismo e o uso de preservativos não são as causas da existência de poucas crianças na França. A única razão é a seguinte: não se pratica suficientemente o amor.

Esse prefácio é inquietante. A gravidade e a seriedade das proposições contrastam assustadoramente com o texto da peça, uma farsa desabrida, uma fantasia absurda, onde não há lugar para as articulações dramáticas ou para o enredo convencional. Sob o pretexto de encorajar os franceses a fazer crianças, Apollinaire, na esteira do *Ubu-rei* de Jarry, propõe um teatro de surpresas, uma combinação de efeitos visuais (máscaras grotescas, balões, roupas extravagantes, objetos excêntricos) e auditivos (ruídos, piros, cacarejos, tiros, trovões, guizos, castanholas, louça quebrada, tambor), que acentuam o caráter burlesco da peça.

Tirésias não é a personagem de Sófocles. É Teresa, que renega a condição feminina e transforma-se num homem, aos olhos da platéia. Seus seios desprendem-se do corpo, balões que se põem a voar, e barba e bigode crescem de momento em momento. Assim, a peça se inicia. De absurdo em absurdo, de surpresa em surpresa, chegamos à cena em que o marido de Teresa se transforma na mãe de 49.049 crianças que gerou num só dia. Nessa altura, não podemos acreditar na seriedade do prefácio. O anarquismo da peça é violento demais para que a vejamos como propaganda da natalidade. A meu ver, trata-se na verdade de uma imaginosa bufonaria de seu bem-humorado autor.

De qualquer modo, *As Mamas de Tirésias* deram a Apollinaire a oportunidade de reivindicar um teatro moder-

no, centrado na exuberância do espetáculo feérico e caracterizado pela síntese de várias artes. No “Prólogo” dirigido ao público, podemos ler esta bela passagem acerca de como o teatro poderia se desenvolver:

Casando não raro sem aparentes laços como na vida
Sons gestos cores gritos ruídos
música dança acrobacia poesia pintura
Coros ação e múltiplos cenários
Aí encontrareis ações
Que se juntam ao drama principal enfeitando-o
As mudanças de tom patético ao burlesco
E o uso razoável das inverossimilhanças
Assim como atores individuais ou coletivos
Não forçosamente extraídos da humanidade
mas de todo o universo
Pois que o teatro não deve ser uma arte de aparência enganadora
É justo que o dramaturgo se sirva
De todas as miragens à sua disposição.

Com *As Mamas de Tirésias*, Apollinaire tentou pôr em prática suas idéias vanguardistas. O resultado, porém, não me parece plenamente satisfatório. Ressalvados os momentos de inventividade verbal, entre a proposta cênica e o texto há um desequilíbrio comprometedor, pois ao assunto prosaico o autor não conseguiu dar nenhuma grandeza. Além disso, é impossível não comparar essa experiência de Apollinaire com *Ubu-rei*, esta sim uma síntese notável de radicalismo cênico e textual. Nem por isso, acredito, a publicação de *As Mamas de Tirésias*² entre nós deixe de ser relevante, seja porque ilumina um momento decisivo do

2. Guillaume Apollinaire, *As Mamas de Tirésias*, trad. de Mariajosé de Carvalho, São Paulo, Max Limonad, 1985.

teatro de vanguarda – com sugestões hoje plenamente assimiladas – seja porque revela o espírito inquieto e a ânsia de modernidade do grande artista que foi o seu autor.

Quanto à tradução de Maria José de Carvalho, eu diria que é no mínimo irregular. Apollinaire lança mão de vários ritmos e versos, além de brincar abusadamente com os sons das palavras. Nem sempre a tradutora conseguiu recriar a inventividade de certos jogos de palavras. Por exemplo, na sétima cena do primeiro ato:

O MARIDO – [...] Ela é soldado ministro mérdico.

O POLÍCIA – Sinistro tértrico.

O MARIDO – Seus seios explodiram, mas ela é doutor em merdecina.

O POLÍCIA – Tem dos cisnes a altivez peregrina [...].

No original:

LE MARI – [...] Elle est soldat ministre merdecin.

LE GENDARME – Mère des seins.

LE MARI – Ils ont fait explosion mais elle est plutôt merdecine.

LE GENDARME – Elle est mère des cygnes [...].

Essa passagem dá uma boa idéia das dificuldades que a tradutora enfrentou ao longo de seu trabalho de altos e baixos. Repare o leitor que a palavra “*merdecin*”, com um “r” a mais, é uma homenagem a Jarry, que na peça *Ubu-rei* fez o Pai Ubu exclamar várias vezes “*merdre!*”, para escândalo dos delicados ouvidos franceses.

5. PIRANDELLO E A LOUCURA DE HENRIQUE IV

A recente publicação de *Henrique IV*, de Luigi Pirandello¹, oferece ao leitor brasileiro a oportunidade de conhecer uma das grandes peças teatrais do maior dramaturgo italiano deste século. Não é fácil apreender os significados dos engenhosos enredos criados por esse escritor irônico e pessimista, que confessou certa vez ter a serviço de sua arte uma “empregadinha muito ágil” chamada Fantasia. Por outro lado, é inegável o prazer que se pode extrair da leitura dos seus textos, muitos dos quais enriquecidos por uma abordagem particularíssima de problemas como a natureza da realidade e da ilusão, a relatividade do falso e do verdadeiro, e o jogo entre o rosto e a máscara no convívio humano.

1. Aurora Fornoni Bernardini, *Henrique IV e Pirandello*, São Paulo, Edusp, 1990.

Pirandello nasceu em Agrigento, Sicília, em 1867, e morreu em Roma, em 1936. Foi poeta, ensaísta, contista, romancista, mas adquiriu celebridade com sua extensa produção dramática, principalmente a partir do sucesso internacional obtido pelas diversas encenações de sua obra mais famosa, *Seis Personagens à Procura de um Autor* (1921). Nessa peça, uma súplica metateatral do que se convencionou chamar de “pirandellismo”, o autor leva às últimas consequências o seu modo peculiar de opor a arte à vida, fazendo tábua rasa da relação verista que deveria haver entre ambas, conforme exigia a tradição realista. As seis personagens que invadem o ensaio de uma peça do próprio Pirandello apresentam-se paradoxalmente como *reais*, mas não porque sejam verossímeis, senão porque têm vida própria, autônoma, em relação à suposta realidade dos atores com quem contracenam. O jogo que se estabelece entre ficção e realidade é alucinante, aparentemente caótico, e sustentado até o desfecho com brilhantismo incomum.

Alguns críticos consideram Pirandello um escritor exageradamente cerebral. Mas a verdade é que ele criou um estilo próprio, inconfundível, ainda que ao preço de se repetir em algumas peças. Foi a partir de *Assim É, se lhes Parece* (1917) que sua dramaturgia incorporou as formas e os temas recorrentes que a tornaram um paradigma do teatro moderno. Recusando com extrema radicalidade o objetivismo naturalista, Pirandello parte do pressuposto de que a realidade exterior é ilusória, de que o ser humano nunca é o que aparenta ser, por uma razão muito simples: a personalidade nunca é fixa, imutável. A vida é fluxo contínuo e cada homem, como escreveu, “é cem, é mil, é tantas vezes quantas possibilidades existem nele”.

Diante disso, não admira a relevância que a mentira, a dissimulação e o mascaramento adquirem em suas peças. Esses instrumentos de autodefesa ou do enfrentamento do real, que nas mãos de um escritor medíocre seriam banais, são trabalhados num nível de complexidade que o crítico francês Bernard Dort, em ensaio publicado no livro *O Teatro e sua Realidade*, compreendeu perfeitamente ao definir o que está no centro da ação pirandelliana: “A necessidade que tem todo ser humano de tornar-se uma personagem, a fuga violenta da *vida* para a *forma* e a tensão trágica que disto resulta”.

Henrique IV ilustra bem esse movimento. O protagonista inventa para si uma personagem, refugia-se nela e transforma sua vida numa *representação*. Inicialmente, tanto o leitor/espectador quanto as próprias personagens que contracenam com Henrique IV o vêem como um louco que pensa ser o imperador alemão do século XI. Há pelo menos vinte anos ele vive numa casa de campo que os familiares transformaram no “palácio de Goslar”, autêntico cenário teatral por onde circula ente conselheiros e valetes – obviamente empregados contratados para interpretar esses papéis – e onde recebe a visita de parentes e conhecidos, sempre vestidos com trajes de época.

A primeira idéia que a peça nos passa, portanto, é a de que todas as personagens representam para Henrique IV, alimentando a sua loucura com a teatralização de situações históricas que foram vividas efetivamente pelo imperador alemão, sobretudo as suas desavenças com o papa Gregório VII. Mais à frente, porém, na metade do segundo ato, Pirandello surpreende com a sua imaginação e ousadia. Henrique IV revela aos espantados empregados que a sua

loucura durara doze anos e que há oito anos está completamente lúcido. Ou seja: durante os últimos tempos ele é que vinha representando para os outros, e com tamanha competência que ninguém percebera a passagem da *vida* para a *forma*.

As razões que levaram Henrique IV a preferir a máscara da loucura ao rosto da lucidez estão na base do pensamento pirandelliano, expresso nas palavras do protagonista, quando explica por que não se desfez da fantasia: “Para fazer o quê? Para ser apontado por todos, às escondidas, como Henrique IV, não mais assim, mas de braço dado com você, entre os bons amigos da vida?” E logo em seguida: “Mas se antes todos já me chamavam de louco!”

Quer dizer, Henrique IV rebela-se contra a idéia de que o homem é aquilo que os outros querem que seja. Voltando à vida normal, os outros é que lhe imporiam uma máscara, tirando-lhe a liberdade de agir. Fingindo-se louco, toma a iniciativa e submete todos ao seu comando. Preferiu permanecer louco, como diz, “encontrando aqui tudo preparado e disposto para este novo tipo de prazer: viver – com a mais lúcida consciência – a minha loucura e assim vingar-me da brutalidade de uma pedra que me machucara a cabeça”.

Por que então a revelação surpreendente depois de oito anos? Por que não continuar a representação? O ponto capital da peça é provocado pela irritação de Henrique IV com a visita dos causadores da sua desgraça no passado: a marquesa Matilde Spina e seu amante Belcredi. Inspirado por ela é que ele, apaixonado, fantasiara-se de Henrique IV naquela fatídica cavalgada carnavalesca que terminou com a sua queda de um cavalo traiçoeiramente ferido pelo rival. O ódio e o desejo de vingança explodem em seu espírito conturbado.

A partir do momento em que o protagonista se revela aos empregados, a peça ganha um colorido especial, um ritmo extraordinariamente tenso, construído por meio de uma ambigüidade que é mantida até o desfecho. O grande achado de Pirandello é fazer Henrique IV proclamar-se lúcido, mas ao mesmo tempo tornar as suas ações e palavras um enigma, tanto para as demais personagens quanto para nós, leitores ou espectadores, pois se até a metade do segundo ato temos certeza da sua loucura, em seguida não podemos ter a mesma certeza da sua lucidez. Afinal, não haveria um grão de sandice em sua disposição de fingir-se louco durante oito anos? Se não há, o mais importante é que *parece* haver. O próprio Henrique IV percebe isso já na cena com os empregados, que se espantam com o seu modo de afirmar a lucidez. Eis o que diz a um deles: “Está vendo? Está vendo? Você mesmo! Você também agora tem o espanto nos olhos! – Porque para você estou parecendo louco!”

Durante todo o terceiro e último ato a dicotomia ser/parecer louco não se desfaz. Henrique IV confunde os seus interlocutores – o sobrinho De Nolli, Matilde e a filha Frida, Belcredi e um médico que ali estava para tentar curá-lo –, misturando palavras e fatos da sua vida pessoal e da vida da personagem que inventara para si. Ora parece lúcido, ora parece louco, em suas terríveis palavras dirigidas a Belcredi e na exaltação que o faz tomar Frida nos braços, alegando que ela lhe pertencia. Durante toda a cena, Belcredi é o único que o acusa de continuar representando. Para o médico, porém, Henrique IV *sempre* foi louco.

O jogo entre ser e representar atinge o clímax no desfecho, quando Henrique IV, exaltado, fere mortalmente Belcredi com uma espada, levando sua vingança às últimas

conseqüências. Enquanto este, à beira da morte, grita transformado “Não! Você não está louco! Não está louco! Não está louco!”, o médico reafirma, convicto: “Bem que eu dizia!”

Louco ou lúcido, Henrique IV condena-se a usar a máscara para sempre, única defesa contra a punição pelo assassinato de Belcredi. A diferença em relação ao que fez oito anos antes é que agora a máscara é uma imposição dos outros, uma *forma* que não resulta de livre escolha, uma prisão. Esse é o sentido trágico do desfecho. A máscara de Henrique IV será também o rosto de uma personagem que, significativamente, não tem outro nome na peça.

6. AS PRIMEIRAS PEÇAS DE BRECHT

A publicação da obra dramática completa de Bertolt Brecht (1898-1956), em doze volumes, iniciada em 1986 e terminada em 1995, foi um feito extraordinário da editora Paz e Terra e dos coordenadores da edição, Fernando Peixoto e Wolfgang Bader. Finalmente o leitor brasileiro tem acesso a todas as peças do maior dramaturgo alemão deste século, traduzidas diretamente do original e agrupadas nos volumes pela ordem cronológica em que foram escritas e não pelo gênero a que pertencem, como na edição alemã. O critério da edição brasileira tem a vantagem de “organizar” para o leitor os caminhos percorridos por Brecht, proporcionando assim uma compreensão mais sistematizada da sua obra. Neste texto, porém, destaco apenas as produções que se encontram no segundo e quarto volumes da coleção, que trazem peças escritas antes da maturidade do

escritor, entre 1920 e 1930, período em que sofre influências não só do expressionismo, mas também da comédia popular da Bavária e do clima anárquico, cético e pessimista do pós-guerra.

A leitura das primeiras peças de Brecht é trabalhosa. Sua crítica radical à sociedade burguesa e sua denúncia do processo de alienação do homem no regime capitalista não têm ainda a limpidez e a clareza que se encontram nas grandes peças que escreveu posteriormente, como *Vida de Galileu* ou *Mãe Coragem e seus Filhos*. O leitor corre o risco de se perder no labirinto de significações apenas esboçadas, na sinuosidade de ações dramáticas que por vezes parecem caminhar para o nada. Leia-se o prólogo de *Na Selva das Cidades* (1921-23):

Os senhores estão em Chicago, no ano de 1912. Vão ver a inexplicável luta entre dois homens e assistir à decadência de uma família que veio do campo para a selva da grande cidade. Não quebrem a cabeça para descobrir os motivos desta luta, mas procurem participar das jogadas humanas. Julguem com imparcialidade os métodos de luta dos adversários e dirijam o seu interesse para o *round* final.

Brecht tem consciência de que sua peça é um tanto obscura, hermética. Por isso pede a atenção do leitor/espectador para o que é puro jogo teatral. A luta em si, entre George Garga e Shlink é “inexplicável” e seus motivos difíceis de serem apreendidos. *Na Selva das Cidades* exige, portanto, leitura paciente e atenta, desde a primeira cena, na qual, sem razão aparente, Shlink, um comerciante de madeiras malaio, entra na biblioteca onde trabalha Garga e tenta comprar sua opinião a respeito de um livro. O conflito está armado. Aquela manhã não era igual às outras, diz

Shlink a Garga, “porque nesta manhã eu começo a minha luta contra o senhor”. É claro que não se conheciam antes. É claro que essa luta que se desenvolve ao longo da peça, em desdobramentos variados, não é vazia de sentido. Trata-se de uma luta pela sobrevivência em plena selva capitalista – a Chicago violenta, reduto de aventureiros e marginais –, luta absurda que desnuda o lado animal do homem e sua dolorosa solidão numa sociedade que o destrói enquanto indivíduo.

O humanismo exasperado de *Na Selva das Cidades* aproxima-a em parte das peças expressionistas alemãs do pós-guerra, idealistas e muitas vezes românticas em seu repúdio à organização social burguesa. Brecht, no entanto, consegue livrar-se do sentimentalismo, substituindo-o por uma abordagem da realidade que não dispensa a mediação da história, da sociologia e da economia.

Igualmente incluída no segundo volume, a peça *A Vida de Eduardo II na Inglaterra* (1923-24) foi escrita em circunstâncias muito especiais. Exercendo a função de *dramaturg* no Teatro de Câmara de Munique, Brecht deveria ocupar-se da montagem de *Macbeth*, de Shakespeare, quando lhe caiu nas mãos a peça *Eduardo II*, do escritor inglês Christopher Marlowe, um quadro histórico repleto de assassinatos e traições. Com a colaboração de Lion Feuchtwanger, fez então uma adaptação bastante livre do texto original, centralizando a ação na paixão homossexual do rei Eduardo II pelo seu favorito Gaveston. Numa sucessão de quadros que preenchem um tempo ficcional de quase vinte anos, a peça mostra ainda a guerra de Eduardo II contra os nobres ingleses, sua prisão, as pressões que recebe para abdicar, sua morte e, por fim, a vingança de seu filho contra os assassinos.

Mais interessante que o enredo, que retoma o tema da luta entre duas personagens – aqui, a luta pelo poder envolvendo Eduardo II e o conde Mortimer – e ilustra o desvario da ambição humana, é o uso de alguns recursos épicos, como os letreiros que indicam local e data da ação. O caráter experimental dessa peça, aliás, foi salientado com muita propriedade por Paolo Chiarini em seu excelente *Bertolt Brecht*. Nesse livro, ele localiza já em *Na Selva das Cidades* as primeiras sementes do futuro “teatro épico”, da futura “narração no palco” e chama a atenção para a importância da encenação de *A Vida de Eduardo II na Inglaterra* feita pelo próprio Brecht em Munique: “Ali estavam, afinal, através dos prólogos e entreatos que dispunham o público à participação crítica e destacada, os primeiros indícios do futuro teatro épico, a busca de um novo estilo”.

É com a peça escrita em seguida, *Um Homem É um Homem* (1924-26), que Brecht inicia de fato uma nova fase em sua produção teatral, marcada pela pesquisa e elaboração dos chamados recursos épicos. A peça possui um brilho incomum. A ação dramática, inusitada e surpreendente, caminha com uma lógica implacável, paradoxalmente absurda e irretorquível na sua forma de parábola. Em linhas gerais, trata-se da história de Galy Gay, estivador irlandês da cidade indiana de Kilkoa, que sai de casa para comprar um peixe e que, passando por uma série de experiências, acaba transformado no soldado do exército britânico Jeraiah Jip.

A mudança de identidade de Galy Gay, um homem que não sabe dizer não, se faz em cenas absurdas e cômicas, mas o processo de metamorfose visto como um todo traduz uma crítica vigorosa ao mundo burguês, onde “um é qualquer um”. É o homem reduzido a número, no seu isola-

mento, na sua incomunicabilidade com os outros seres, sem identidade própria. Brecht radicaliza sua crítica, encaminhando a transformação de Galy Gay no sentido da perda das qualidades humanas. O humilde e ingênuo estivador transforma-se num soldado feroz e sangüinário, na guerra imperialista do exército britânico:

E eu já sinto em mim
O desejo de enfiar os meus dentes
Na garganta do inimigo
O impulso de destruir
O que sustenta as famílias
De cumprir minha missão
De conquistador.

Uma parábola admirável, em suma, aberta a uma infinidade de leituras.

Brecht escreveu também um entreato para *Um Homem É um Homem*, intitulado *O Filhote de Elefante*. Em cena, Galy Gay e três soldados, seus companheiros no processo de metamorfose mencionado acima, representam num palco, para os outros soldados, o julgamento de um pequeno elefante acusado de matar a mãe. A sucessão de absurdos é tamanha que já no início um narrador adverte: “Quem não compreender logo a ação não precisa quebrar a cabeça: ela é incompreensível. Se desejam ver somente algo que tenha algum sentido, vocês devem se dirigir ao mictório”.

Mais uma vez, Brecht desafia o espectador/leitor a buscar as significações ocultas em seus textos. Provocador, ele põe à prova nossa inteligência e sensibilidade, convidando-nos constantemente para esse jogo fascinante que é a leitura e a interpretação da sua obra.

No quarto volume da coleção, as peças reunidas são as seguintes: *A Santa Joana dos Matadouros*, *A Exceção e a Regra*, *A Mãe* e *Os Sete Pecados Capitais dos Pequenos-burgueses*. Trata-se de um conjunto concebido por volta de 1930, quando Brecht, definitivamente convertido ao marxismo, faz do teatro um instrumento pedagógico de crítica ao capitalismo e à sociedade burguesa.

Se ainda não estamos diante das grandes peças da maturidade, há que se considerar que nesta fase intermediária de sua carreira o dramaturgo alemão já havia superado certas posições idealistas que herdara do expressionismo, bem como o hermetismo de algumas das realizações anteriores. Exemplos de clareza dramática motivada provavelmente pelo estudo do materialismo dialético são as conhecidas “peças didáticas” que escreveu nesse período, nas quais estilizou uma série de procedimentos formais – diálogos construídos à base de perguntas e respostas, informações passadas por um narrador ou por um coro, parábolas e paródias de sabor irônico, cenas curtas, ações situadas em lugares longínquos etc. – para veicular sua repulsa ao individualismo burguês e às “regras” do capitalismo ou suas mensagens revolucionárias de cunho marxista.

O próprio Brecht, porém, considerava essas peças “exercícios” e “instrumentos de ensino”, num sentido muito particular, expresso num dos seus inúmeros textos teóricos em que afirma o seguinte; “A peça didática não tem valor pedagógico para quem assiste, mas somente para quem recita”. Ou ainda: a peça didática “só tem valor para trabalhos instrutivos nas confrontações dos atores. Não precisam, portanto, de público alguém”.

Essas observações são importantes para se compreender o caráter dogmático e o esquematismo um tanto exagerado de peças como *A Decisão* ou *Aquele que Diz Sim, Aquele que Diz Não*. Mas em *A Exceção e a Regra*, igualmente uma peça didática, porém escrita para atuar sobre o espírito do espectador, Brecht foi além de um mero exercício dialético. As personagens ganham uma dimensão humana profunda nessa parábola admirável que tem por tema a inevitabilidade da luta de classes no interior do mundo capitalista.

Arquitetado com uma lógica irrefutável e exasperante, o enredo demonstra que a única relação possível entre explorador e explorado é o confronto. Assim, na travessia do deserto, rumo à cidade de Yrga, o comerciante Karl Langmann, depois de maltratar o humilde carregador de sua bagagem durante toda a caminhada, mata-o com um tiro, ao vê-lo vindo em sua direção com o que julgou ser uma pedra nas mãos. Quer dizer, o comerciante pensou ter visto uma pedra, quando, na verdade, o carregador vinha oferecer-lhe a água de seu próprio cantil, já que, perdidos no deserto, estavam em situação desesperadora. Levado a julgamento, o comerciante é libertado, pois matou “em legítima defesa”. Para chegar a essa conclusão, paradoxal e irônica, o juiz encarregado do caso argumenta que o réu não tinha nenhuma razão para esperar qualquer gesto de camaradagem do carregador: “... era muito mais provável que ele estivesse pensando em matar o patrão com o cantil, do que em lhe dar de beber”.

A diferença de classe, base da argumentação do juiz, obviamente identificado com os poderosos, exigia do carregador atitudes que fossem equivalentes ao tratamento desumano que lhe dispensava o comerciante. Ou seja, entre

ambos não havia lugar para a bondade. O carregador pagou com a vida o seu gesto inesperado e excepcional naquelas circunstâncias. E o comerciante, ao abatê-lo, apenas agiu de acordo com a sua própria lógica: “A gente tem que seguir a regra e não a exceção”.

Se o confronto entre as duas personagens de *A Exceção e a Regra* estiliza uma situação da luta de classe, esta aparece desenvolvida com maior amplitude em *A Santa Joana dos Matadouros*, uma peça, segundo Paolo Chiarini, que é “o primeiro grande esforço realizado por Brecht para se libertar do frio estilismo didático das *Leberstück* (peças didáticas) e atingir uma forma e uma dialética dramáticas mais abertas e complexas”.

De fato, agora estamos diante de uma peça mais ambiciosa, que deixa de lado o recurso à situação exemplar e o substitui por um mergulho profundo nas engrenagens do capitalismo. A ação dramática, situada na mesma Chicago de *Na Selva das Cidades*, põe duas grandes forças em confronto: os magnatas da indústria da carne e a massa trabalhadora, empregada ou não, em sua luta pela sobrevivência.

O *crack* da Bolsa de Nova York, em 1929, certamente motivou Brecht a pôr em cena a crise do capitalismo, figurada nos efeitos devastadores para a classe operária – desemprego, salários achatados, fábricas fechadas etc. – e no jogo bruto travado entre as firmas ameaçadas pela falência. Nesse universo, ganham destaque duas personagens: Joana Dark, militante dos Boínas Pretas, uma espécie de Exército da Salvação, e o magnata Pierpont Mauler, o “rei dos frigoríficos”, um capitalista que dribla as crises com especulações engenhosas, deixando vítimas de ambos os lados, isto é, entre os patrões e os empregados.

A singularidade de Mauler é apresentar-se por vezes movido por impulsos humanitários, embora, verdadeiramente, suas atitudes ocultem sempre uma manobra financeira vantajosa. Vários críticos já apontaram a fonte de Brecht para criar as “duas almas” da personagem: o *Segundo Fausto*, de Goethe, parodiado principalmente na cena final da peça. Joana Dark, como indica o nome, também é citação, seja da figura histórica, seja das personagens criadas por Schiller e Bernard Shaw, respectivamente, em *A Virgem de Orleans* e *Santa Joana*.

O papel de Joana Dark é levar a religião para o interior da luta de classes e apregoar uma ingênua crença na bondade dos homens. Sua trajetória delineia-se numa gradativa compreensão dos mecanismos da opressão capitalista, porém uma compreensão que não se realiza totalmente, uma vez que a personagem não abdica do sistema de valores cristãos e acaba vitimada por uma pneumonia contraída nos frios matadouros de Chicago. Morte inútil e prejudicial ao movimento operário, pois os magnatas da carne a transformam numa mártir que se sacrificou “ao defender a palavra de Deus”.

A Santa Joana dos Matadouros suscita várias questões que merecem ser discutidas. Parte delas, sobretudo ligadas à linguagem da peça e ao realismo de suas “generalidades”, o leitor encontrará num breve estudo assinado por Roberto Schwarz, que acompanha o volume em forma de encarte. Vale a pena ler seus comentários sobre o que denominou “uma das grandes peças do século”.

Por fim, algumas palavras sobre *A Mãe* e *Os Sete Pecados Capitais dos Pequenos-burgueses*. A primeira é uma adaptação do romance homônimo do escritor russo Máximo Gorki.

É bastante conhecido o enredo desse texto, publicado em 1907, que descreve o processo de conscientização política de uma mulher do povo, motivada pela repressão que assassina o seu filho. Brecht manteve as linhas mestras do romance, mas distendeu a ação no tempo, levando-a às vésperas da Revolução de 1917. Além disso, ampliou o significado da prática revolucionária, centralizando a ação dramática na transformação gradativa de Pelagea Wlassowa, que se torna uma exemplar militante comunista. A peça não quer senão demonstrar as necessidades da luta política e as qualidades do comunismo. Nesse sentido, Brecht deixa-se guiar pelo intuito didático e lança mão de recursos épicos para construir, segundo suas palavras, “um exemplo de dramaturgia não-aristotélica, antimetafísica e materialista”.

Já *Os Sete Pecados Capitais...* é uma pequena peça que perde bastante com a leitura. Por ser um *ballet*, sua eficácia depende da representação das ações indicadas nas longas e minuciosas rubricas, bem como da interpretação das canções que dão significado ao enredo. De qualquer modo, não é impossível perceber, mais uma vez, a aversão de Brecht à sociedade alicerçada no culto ao dinheiro.

Em linhas gerais, a peça conta a história das irmãs Anna I e Anna II – na verdade, o desdobramento de uma só personalidade –, que perambulam por várias cidades americanas, para ganhar o dinheiro necessário à construção de uma casa para a família na Louisiana. Enquanto Anna I representa a mentalidade empresarial, a razão, Anna II, dançarina, é toda emoção e instintos. O papel da primeira é evitar que a outra cometa os sete pecados capitais do título: a preguiça, na prática da injustiça; o orgulho, do melhor de si mesmo; a ira, contra a infâmia; a gula, para não engordar;

a luxúria, no amor desinteressado; a avareza, no roubo e na trapaça; e a inveja, dos que são felizes.

Parábola sobre a repressão dos prazeres e dos impulsos saudáveis da natureza humana? Pode ser. Esta e as outras peças comentadas não deixam nenhuma dúvida no leitor acerca do radical engajamento de Brecht, em sua disposição de criticar a sociedade burguesa e denunciar o processo de alienação do homem no regime capitalista. Como fez isso sem perder de vista o plano da invenção artística, ele se sobressai, nas palavras de Roberto Schwarz, no texto já mencionado, entre os poucos escritores deste século, “que movimentaram uma cultura de esquerda mais desenvolvida... e que fizeram dela, mais que uma bandeira bem aceita, um fermento de inovação”.

FONTES BIBLIOGRÁFICAS

PARTE I

1. “A Formação do Teatro Brasileiro” apareceu originalmente no livro *Décio de Almeida Prado: Um Homem de Teatro*, publicado em 1997 pela Editora da Universidade de São Paulo (Edusp) e organizado por mim, Vilma Arêas e Flávio Aguiar.

2. “O Teatro Realista na França e no Brasil” foi apresentado no “Simpósio Relações Culturais França-Brasil”, promovido pelo “Núcleo de Pesquisa Brasil-França” do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, em outubro de 1990, e publicado na revista *Documentos* (Série Estudos França-Brasil), do mesmo IEA, em 1991.

3. “O Nacionalismo no Romance e no Teatro de José de Alencar” foi apresentado no “I Seminário Internacional de História da Literatura”, promovido pela Pontifícia Universi-

dade Católica do Rio Grande do Sul, em setembro de 1995, e publicado nos *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, em abril de 1997.

4. “França Júnior e a Comédia de Costumes” foi publicado no “Suplemento Cultura” do jornal *O Estado de S. Paulo* (n. 530, de 29.9.1990) e na revista *Língua e Literatura*, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (n. 20, 1992/1993).

5. “Artur Azevedo e a Revista de Ano” foi publicado no *Jornal da Tarde* de 12 de junho de 1986.

6. “Qorpo-Santo: as Formas do Cômico” foi publicado na revista *Língua e Literatura*, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (n. 17, 1989).

7. “Sílvio Romero, José Veríssimo e o Teatro Brasileiro” foi apresentado no “XI Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística”, realizado em João Pessoa em junho de 1996, e publicado na revista *Letras de Hoje*, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (n. 106, dez. 1996).

8. “Alvaro Moreyra: Poesia e Teatro no Modernismo” foi publicado no “Suplemento Cultura” de *O Estado de S. Paulo* (n. 519, de 14.7.1990).

9. “Nelson Rodrigues e a Modernidade de *Vestido de Noiva*” foi publicado na *Revista Vozes* (n. 1 – Ano 92, volume 92, 1998).

10. “A Dramaturgia de Jorge Andrade” foi publicado no “Suplemento Cultura” de *O Estado de S. Paulo* (n. 371, de 18.8.1987).

11. “Augusto Boal: *O Corsário do Rei*” foi publicado no *Jornal da Tarde* de 11 de outubro de 1985.

12. “Teatro e Política no Brasil: Os Anos 70” é um texto inédito. Foi apresentado no “I Encontro de Centros de Estudos Portugueses do Brasil”, promovido pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em setembro de 1993.

PARTE II

1. “O Mundo da Comédia, em Quatro Versões” reúne quatro artigos publicados no *Jornal da Tarde*, nos seguintes dias: 5.3.1988, 5.1.1985, 12.9.1987 e 27.9.1986.

2. “Racine, Sedutor” foi publicado no *Jornal da Tarde* de 24 de maio de 1986.

3. “Místicas e Imperiais Províncias Russas” foi publicado no *Jornal da Tarde* de 20 de agosto de 1988.

4. “Jarry, Apollinaire e o Teatro de Vanguarda” reúne dois artigos publicados no *Jornal da Tarde* de 20 de setembro de 1986 e 21 de setembro de 1985.

5. “Pirandello e a Loucura de Henrique IV” foi publicado no “Suplemento Cultura” de *O Estado de S. Paulo* (n. 568, de 29.6.1991).

6. “As Primeiras Peças de Brecht” reúne dois artigos publicados no *Jornal da Tarde* de 26 de junho de 1987 e no “Suplemento Cultura” de *O Estado de S. Paulo* (n. 525, de 25.8.1990).

<i>Título</i>	<i>O Teatro na Estante</i>
<i>Autor</i>	João Roberto Faria
<i>Projeto Gráfico</i>	Tomás Bolognani Martins
<i>Criação da Capa</i>	Tomás Bolognani Martins e Plínio Martins Filho
<i>Revisão de Texto</i>	Ateliê Editorial
<i>Formato</i>	12 x 18 cm
<i>Mancha</i>	9 x 14 cm
<i>Tipologia</i>	Gatineau
<i>Papel de Miolo</i>	Pólen Rustic 85g
<i>Papel de Capa</i>	Supremo 250g
<i>Número de Páginas</i>	227
<i>Tiragem</i>	1.000
<i>Impressão</i>	Lis Gráfica